

**ÉTICA, UTOPIA E INTOXICACIÓN EN *RODRIGO D. NO FUTURO Y LA  
VENDEDORA DE ROSAS***

by

**Lizardo Herrera**

Bachelor degree, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2001

Master degree, Universidad Andina Simón Bolívar, 2003

Submitted to the Graduate Faculty of  
Arts and Sciences, Department of Hispanic Languages and Literatures, in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2009

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Lizardo Herrera

It was defended on

April 20, 2009

and approved by

Professor Fred Evans, Duquesne University, Department of Philosophy

Professor Hermann Herlinghaus, Department of Hispanic Languages and Literatures

Co-Advisor: Professor John Beverley, Department of Hispanic Languages and Literatures

Co-Advisor: Professor Juan Duchesne-Winter, Department of Hispanic Languages and  
Literatures

Copyright © by Lizardo Herrera

2009

## **ETHICS, UTOPIA, AND INTOXICATION IN *RODRIGO D. NO FUTURE* AND *THE ROSE SELLER***

Lizardo Herrera, PhD

University of Pittsburgh, 2009

In my dissertation, I trace the representation of drug use, globalization, social marginality, and violence in the two well-known films by the Colombian director Víctor Gaviria. My approach is framed by Walter Benjamin's critical-theoretical work on the notions of "experience" and "intoxication", Gilles Deleuze's idea of "double becoming", and Giorgio Agamben's concept of "bare life." I am also concerned with what might be called the "ethical" dimension that is inherent in Gaviria's strategy (the use of "natural actors," the question of *pornomiseria*, etc.).

These films involve what I call the "paradox of drug euphoria," this paradox, I argue, means that for those whose existence have become "bare life," in Agamben's sense of the term, using drugs is an opportunity to reassert their lives. Drugs help the central characters in Gaviria's films create a collective experience and give value to themselves and their social environments. On the other hand, global accumulation, deterritorialization (the specter of Medellín as a kind of chaotic postmodern megalopolis), and frenetic stimulation are also effects of drugs, once productive of "bare life." These destructive effects are interrupted by the utopian desire of the characters in the films, who are also "real people," not only actors representing the urban "poor". However, these fleeting moments of utopian plenitude—not unlike what Benjamin meant by "illuminations"—are interrupted in turn by the force of capitalist deterritorialization and dehumanization. Gaviria's films exist in and portray the dialectic relation between these two forces. In short, I develop the

paradox of euphoria into a critique of contemporary society and a new understanding of collective experience.

## TABLA DE CONTENIDOS

PREFACIO.....	X
INTRODUCCIÓN .....	1
<i>RODRIGO D. NO FUTURO Y LA VENDEDORA DE ROSAS: LA ESTÉTICA DEL DESECHO EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO</i> .....	1
UNA CRÍTICA DESEANTE DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA .....	7
LA RADICALIDAD DEL PROYECTO ÉTICO-POLÍTICO DE LA CONVERSACIÓN .....	12
ESTRUCTURA DE LA DISERTACIÓN .....	16
1.0 <i>RODRIGO D. NO FUTURO: LA TRANQUILIDAD DEL PARCHE VERSUS EL FRENESÍ DE LA HIPERESTIMULACIÓN</i> .....	21
1.1 EL VÉRTIGO DEL “ENSAYO” .....	21
1.2 <i>RODRIGO D EN LA GEOPOLÍTICA GLOBAL</i> .....	24
1.2.1 El Sur global y Los nuevos condenados de la tierra en Medellín .....	24
1.2.2 Los rituales de la muerte, las leyes del caos y la sociedad política de las comunas de Medellín .....	38
1.2.3 De la ciudadanía a la performatividad paralegal.....	46
1.3 EL OTRO COMO UN SEMEJANTE: UNA CONVERSACIÓN VITAL .....	52
1.3.1 Un humanismo alternativo y el fin de la pornomiseria .....	52

1.3.2	Los problemas de la representación en las comunas de Medellín .....	60
1.3.3	El documental y la plasticidad de la ficción.....	68
1.3.4	El campo académico y la idealización del Otro .....	77
1.3.5	La conversación en la fragilidad como una agencia política.....	82
1.4	LA ÉTICA INMANENTE DE <i>RODRIGO D</i> : LA SOLIDARIDAD EN LA DIFERENCIA.....	96
1.4.1	La responsabilidad ética y la ininteligibilidad de la alteridad .....	96
1.4.2	El adiós al Otro y hacia un cuerpo de múltiples voces.....	105
1.4.3	El testimonio y lo inhumano del <i>no futuro</i> .....	114
1.4.4	<i>Rodrigo D</i> y la ética de la solidaridad .....	123
1.4.5	El recuerdo y la actuación de la vida cotidiana.....	132
1.4.6	El testimonio del “Ensayo”.....	139
1.5	LA NARRACIÓN EN <i>RODRIGO D</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DE EXPERIENCIA COMPARTIDA .....	143
1.5.1	<i>Rodrigo D</i> : una comunidad de escritura .....	143
1.5.2	La conversación y la experiencia .....	153
1.5.3	<i>Rodrigo D</i> : del devenir marginal al doble devenir .....	166
1.6	LA PARADOJA DE LA DROGA: LA DIALÉCTICA ENTRE EL VÉRTIGO NIHISLISTA Y EL <i>PARCHE</i> SOLIDARIO .....	174
1.6.1	La experiencia de la intoxicación: <i>Rodrigo D</i> como un parche.....	174
1.6.2	La solidaridad incommensurable: la experiencia de la muerte .....	181
1.6.3	El poder de la contracultura, la vitalidad del punk y la intoxicación .....	187
1.6.4	La hiperestimulación como una máquina de muerte .....	197

1.6.5	La droga y los agujeros negros .....	204
2.0	<b>EL <i>ROCHE</i> Y LA UTOPIA: LA PARADOJA DEL MUNDO ALUCINADO EN LA <i>VENDEDORA DE ROSAS</i> .....</b>	<b>209</b>
2.1	UNOS DELIRIOS MARGINALES Y LA NAVIDAD.....	209
2.2	EL SUR GLOBAL Y LA EXPERIENCIA DE LA DROGA: EL <i>ANGELUS NOVUS</i> MIRA EL UNIVERSO SUBURBANO DE MEDELLÍN.....	212
2.2.1	La historia de unos “pies descalzos” .....	212
2.2.2	La geopolítica de la intoxicación.....	218
2.2.3	“ <i>Eso es lo que usted va ser en la vida</i> ”: la máscara de la rehabilitación..	232
2.3	LAS UTOPIAS CALLEJERAS Y LAS EXPLOSIONES NAVIDEÑAS EN MEDELLÍN .....	243
2.3.1	La catástrofe de la historia y del capitalismo .....	243
2.3.2	La fugacidad de la intoxicación y la obsolescencia de la vida.....	249
2.3.3	Las imágenes dialécticas de los delirios y sus estallidos.....	263
2.4	EL DRAMA POR LA SOBREVIVENCIA: ILUMINACIONES PROFANAS, ALEGORÍAS Y LA ESTÉTICA REDENTORA DE LA PROFUSIÓN .....	267
2.4.1	El materialismo de la redención mesiánica y la alegoría.....	267
2.4.2	La inversión de lo divino y las iluminaciones profanas .....	275
2.4.3	El drama ante la desilusión y la estética alegórica .....	283
2.4.4	La redención mesiánica y la profusión: un rescate del valor de la vida..	298
2.5	LAS REMEMBRANZAS Y EL MIMETISMO ALUCINADO .....	307
2.5.1	Walter Benjamin: la historia, la mimesis y la tecnología .....	307
2.5.2	La imagen alucinada como una remembranza de <i>lo aún no sido</i> .....	318



2.5.3	El mimetismo alucinado y el papel redentor de la tecnología.....	334
2.5.4	La tecnología del delirio .....	341
2.6	LA EXPERIENCIA DEL ROCHE Y EL DESCONTROL GLOBAL .....	352
2.6.1	El problema de la violencia .....	352
2.6.2	El infierno del roche.....	370
2.6.3	El descontrol del roche .....	379
2.6.4	El roche y sus zombis en Medellín.....	385
2.6.5	La violencia divina de la interpelación y la conversación .....	391
CONCLUSIONES.....		379
APÉNDICE. ESPACIOS LIBERADOS Y VIOLENCIA COTIDIANA: UN DIÁLOGO SOBRE CINE Y <i>PARCHES</i> CON VÍCTOR GAVIRIA .....		408
BIBLIOGRAFÍA.....		419

## PREFACIO

Cuando llegué a Pittsburgh en el 2003, vine con la idea de escribir una disertación sobre la literatura del barroco colonial quiteño porque deseaba continuar con los estudios que había realizado sobre este período histórico desde 1995. Luego surgió en mí la necesidad de mostrar la vigencia de la cultura barroca en la producción literaria contemporánea y me interesé por las novelas neobarrocas cubanas, en especial, por la obra de Severo Sarduy. Cuando tuve la oportunidad de ver por segunda vez *La vendedora de rosas* en un curso de testimonio con John Beverley en el 2005, la preocupación por el problema de la violencia se me convirtió en una prioridad viéndome obligado a dar un giro radical en mi trabajo. El barroco, sin embargo, había despertado en mí una sensibilidad por el mundo de las imágenes que me fue de mucha utilidad en mi ingreso inesperado en el campo del cine latinoamericano. El interés que tenía desde mis investigaciones anteriores por temas relacionados al cuerpo, la teatralidad y la imagen, me ayudaron a identificarme con las películas del director colombiano y comprender la importancia de la droga en sus películas.

*Ética, utopía e intoxicación*, entonces, une dos inquietudes que han venido conmigo desde que empecé mis estudios universitarios en Quito allá por el año de 1993. La primera, una preocupación de carácter político-ético que me obligaba a comprometerme con el estudio de problemas del mundo contemporáneo y, una segunda, de índole estética que me llevaba a investigar sobre las imágenes, los sueños y el lenguaje. Es por esta razón que quisiera agradecer

en primer lugar a Víctor Gaviria, primero, por haber realizado sus dos películas, *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*, las cuales dieron a mi reflexión más coherencia, y, segundo, por haberme concedido generosamente dos entrevistas sobre el tema de la droga en su cine en abril del 2008 en la ciudad de Pittsburgh.

Esta disertación también es el resultado del intenso diálogo intelectual que mantuve tanto con mis profesores como con mis compañeros en el Departamento de Lenguas Hispánicas y Literaturas en la Universidad de Pittsburgh. Me gustaría agradecer a mi primer asesor John Beverley, quien siempre estuvo presto a compartir sus reflexiones conmigo y ofrecerme ideas claves para analizar la obra de Gaviria. Siempre que iba a su oficina, salía muy motivado porque mis dudas desaparecían, John sabía mejor que yo mismo qué era lo que yo quería hacer y me ayudaba a expresar con claridad aquello que todavía estaba confuso para mí. Mi segundo asesor, Juan Duchesne-Winter, hizo una lectura muy rica de mi trabajo y me dio a entender que lo que yo hacía era un diálogo entre la teoría cultural contemporánea y las dos películas del director colombiano. Esta lectura amplió el espectro de mi investigación y dio mucho más dinamismo a mi trabajo. Juan también compartió conmigo muchas conversaciones de café en las cuales compartimos nuestras inquietudes tanto personales como de índole académica. Mi lector externo, Fred Evans, funcionó como un tercer asesor. Con Fred mantuvimos por dos años un intercambio semanal en donde discutíamos temas relacionados con el español y el inglés, a más de un continuo interés por nuestro trabajo intelectual. Fred me familiarizó con el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari a más de que se involucró personal y generosamente con mi trabajo trayéndome siempre nuevas preguntas o temas para desarrollar. Hermann Herlinghaus, mi otro lector, me facilitó una copia del documental sobre *La vendedora, Cómo poner a actuar pájaros*, la cual había buscado por dos años sin poder conseguirla. Hermann también enseñó un curso

sobre Walter Benjamin, cuya obra pasaría a ser fundamental en la elaboración de esta disertación.

También me gustaría agradecer a Julio Ramos por todos sus consejos, el interés en mi tesis y el intercambio constante que mantuvimos por correo electrónico por casi dos años. Shalini Puri dictó dos cursos fundamentales para mí: *Postcolonial Globality* y *Global South*. Los comentarios de Shalini tanto sobre los temas de los cursos como sobre mi trabajo me fueron de enorme utilidad y me llenaron de entusiasmo. Con mi hermana, Lucía, vivimos juntos por cuatro años en Pittsburgh y mantuvimos un intenso diálogo intelectual en todo ese tiempo. Debo mucho a mi amigo Jonathan Hayes, quien siempre tuvo interés en mi trabajo y me ayudó a vincular el rol de la audiencia con el problema de la droga en el cine de Gaviria. Con Miguel Rojas-Sotelo preparamos dos entrevistas a Gaviria, una de las cuales está en el apéndice de este texto. Miguel también creó *Amigos del cine latinoamericano* en Pittsburgh y gracias este espacio cultural me involucre de lleno con la producción cinematográfica de América Latina organizando algunos festivales. Asimismo, mantuve una conversación intelectual fluida por tres años con Jungwon Park, discutíamos mucho sobre la política, ética y la violencia, en el mundo contemporáneo y, especialmente, en Latinoamérica. Mis primeras lecturas de Walter Benjamin las realicé junto Verónica Garibotto, con quien poco a poco íbamos descifrando varias ideas sumamente complicadas, pero muy ricas, en el pensamiento benjaminiano. Por último, me gustaría agradecer al programa del Estudios Culturales en la Universidad de Pittsburgh por la beca que me otorgaron para el año académico 2008-2009 y, gracias a la cual, pude trabajar a tiempo completo en la investigación y redacción de esta tesis.

La persona más importante en esta disertación, sin embargo, es mi esposa, My Svensson. En Upsala, Suecia, ella me dio todas las facilidades para poder sentar las bases definitivas de la

escritura de la tesis, la cual hasta ese momento estaba bastante dispersa y desarticulada. Por eso, si a alguien debe estar dedicado este trabajo es a ella y lo hago con todo mi amor porque sin su apoyo, consejos, y cariño, *Ética, utopía e intoxicación* todavía sería un proyecto más sin visos de poder realizarse y alcanzar una conclusión.

## INTRODUCCIÓN

### ***RODRIGO D. NO FUTURO Y LA VENDEDORA DE ROSAS: LA ESTÉTICA DEL DESECHO EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO***

El director colombiano Víctor Gaviria (1955) realizó dos de las películas más importantes del cine latinoamericano de los últimos veinte años: *Rodrigo D. No futuro* (1989) y *La vendedora de rosas* (1998).<sup>1</sup> La historia del primero narra los últimos días de la vida de su protagonista, Rodrigo, un adolescente marginal que vive en las comunas de Medellín. Este joven se encuentra deprimido por dos motivos: a) la muerte de su madre ocurrida hace poco tiempo y b) ansía una batería y formar una banda de *punk*, pero lastimosamente no cuenta con los recursos para realizar sus deseos. Su depresión se manifiesta de una forma violenta, se lleva mal con sus familiares a quienes trata despectivamente y, sobre todo, sufre una crisis de insomnio que no le permite descansar. Ante la imposibilidad de reconciliarse con el mundo y dedicarse a su música, este muchacho decide suicidarse lanzándose desde un edificio a la calle.

---

<sup>1</sup> Gaviria dirigió un tercer largometraje, *Sumas y restas* (2004). Esta cinta también utiliza actores naturales y aborda directamente el problema de la droga y el narcotráfico, pero en la medida en que los actores trabajan con experiencias personales de hasta veinte años atrás, el filme cobró un aura de desencanto con la droga y, en especial, con el narcotráfico. Se podría decir que *Sumas* considera que a pesar que estos fenómenos se originaron de una euforia llena de vitalidad, al final desembocaron en un infierno de violencia. Por esta razón, me inclino a pensar que la película quiere ser una alegoría de la tragedia de Medellín o de Colombia y de la manera en que esta ciudad y nación fueron atrapadas por las garras del narcotráfico. En los dos largometrajes anteriores, al contrario, no hay lugar para reflexionar sobre la tragedia de la historia nacional. *Rodrigo D* y *La vendedora* son películas abocadas a una urgencia que no puede desencantarse de su pasado para repensarlo. Las memorias con las que trabajan sus actores está completamente ligada a lo que viven en su actualidad. Es por esta razón, que he decidido dejar a *Sumas* fuera de esta disertación confiando en que quizás pueda volver sobre ella en el futuro.

Sus amigos, Ramón, Adolfo, el Alacrán, el Burrito, Johncito y otros más, comúnmente conocidos como *pistoleros* por su participación en actividades delictivas, al mismo tiempo que generan violencia a través de robos u homicidios, son víctimas de un destino cruel porque casi todos ellos morirán violentamente antes de cumplir los veinte años. Ramón, el más joven de todos, quiere unirse a la pandilla que dirige Adolfo, quien desconfía de él porque lo ve “muy acelerado” y lo considera un *Judas* -traidor. Debido a la persecución policial o paramilitar, Adolfo se ve obligado a *encaletarse* –escondarse- y, por ello, no puede participar en el robo de un automóvil. Ramón lo reemplaza y roba el auto acompañando al Burrito y al Alacrán, pero comete un error al *dar cara* –dejarse reconocer- y debido a su falla, la policía sube a las comunas para arrestarlo. Ramón huye desesperado hacia donde estaba escondido Adolfo, el cual le niega refugio; es más, junto con el Alacrán –quien hasta ese momento era el que mejor se llevaba con Ramón- le exigen que abandone el barrio para no poner en riesgo a los demás. Por la noche, Adolfo sale de su encierro para beber con el Burrito y el Alacrán; poco después, los tres deciden bajar al centro de la ciudad para asaltar o matar y se topan con Ramón en el camino. En primera instancia, lo recriminan muy molestos por permanecer allí insistiéndole que se vaya; pero apenas unos segundos más tarde, cambian de opinión, llaman a Ramón y Adolfo le dispara a quemarropa terminando, de este modo, la película.

*La vendedora*, en cambio, narra dos noches de la vida de Mónica, la del 23 y 24 de diciembre. Esta es una niña sin hogar que vive en una pensión en el centro de la ciudad junto a otras pequeñas y se dedica a vender rosas por las calles o las discotecas de Medellín. En la noche del 23, la pequeña vendedora recibe como aguinaldo un reloj. En la mañana siguiente, cuando acompaña a Andrea a Miramar, para su mala fortuna se topa con Norman –El Zarco-, un adolescente que ha sido absorbido por la absurda espiral de violencia que se vive la ciudad

colombiana. Este muchacho obliga a la niña a un intercambio de relojes entregándole a cambio “uno de muerto” -adquirido tras el asesinato innecesario de otro joven. Más adelante, el Zarco daña el reloj-aguinaldo mientras tomaba una ducha e inexplicablemente se siente estafado. Por eso, quiere recuperar el anterior, mas Mónica no se lo puede devolver porque lo utilizó como parte de pago de una *pólvora* –fuegos artificiales. El adolescente insiste en la devolución del reloj amenazándola con matarla y le da plazo hasta las 8 de la noche para que se lo entregue.

Los planes de la protagonista quedan completamente trastocados y ya no puede pasar navidad con su prima, Viviana, sino que debe hacerlo sola y en calle. La noche del 24, la niña se dirige completamente intoxicada con pegamento al único refugio que cree tener: la vivienda demolida de su abuela; pero el destino le juega otra mala jugada porque el Zarco la encuentra y la mata. Asimismo, el resto de los integrantes de la pandilla de don Héctor, a la cual el adolescente violento pertenecía, también lo matan porque consideran que estaba *tomando muchas alas* -se había descontrolado-, como prueba de ello están las muertes del hijo de doña Carmen y de un taxista y la herida que le propinó en la mano con un cuchillo a su compañero, Giovanni, quien también es primo de Mónica. La película termina en la mañana del 25 de diciembre cuando unos niños encuentran el cadáver de la pequeña vendedora, a quien creen dormida en una ruinas que parece que no eran la de la vivienda de su abuela, y de inmediato con un plano del cuerpo muerto del Zarco sobre la orilla del río Medellín.

El encuentro de Gaviria con el cine no ocurrió partir de una formación formal o académica, sino gracias a las películas caseras que veía en su infancia, las cuales mostraban por pocos minutos escenas cotidianas de su familia. Luego, como asiduo cineclubista, se familiarizó con la obra de varios directores fundamentalmente de origen europeo. Allí conoció a los neorrealistas italianos, quienes fueron los primeros en utilizar actores y escenarios naturales. El



título tanto del primer guión como de la versión final de *Rodrigo D* es una clara referencia a *Umberto D* de Vittorio De Sica. La ideología de izquierda de los cineclubs vinculó al director antioqueño con el cine soviético, en especial, con Andrei Tarkowski y su película *Andrei Rublev*, la cual tendrá una influencia decisiva en la concepción de la imagen que desarrollaría unos años más adelante. Otro evento importante en la biografía cinematográfica de Gaviria, fue el regreso de Luis Alberto Álvarez a Medellín desde Alemania, quien impartiría charlas y conferencias sobre “el nuevo cine alemán” en la ciudad colombiana. De este modo, el cineasta colombiano entró en contacto con la obra de Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder y, en especial, el primer Werner Herzog. El estilo de estos directores tiene muchas correspondencias con el documental y se caracteriza por planos largos, muchos travelings y amplios espacios de improvisación para los actores; mientras que su contenido aborda temas sociales como las relaciones de poder, la marginalidad o la incomunicación. En el contexto latinoamericano, el director que indudablemente más influyó en el trabajo de Gaviria fue Luis Buñuel, particularmente con *Los olvidados*. El final de *La vendedora* es un homenaje a esta gran película en la medida en que los planos de los cuerpos muertos del Zarco y de Mónica remiten a los de Jaibo y Pedro respectivamente.

*Rodrigo D* y *La vendedora* trabajan con una *estética del desecho*, la cual como lo señala Robert Stam, en “Beyond Third Cinema”, marca un punto de quiebre con el *Tercer Cine*, el cual es de carácter ideologizado y vanguardista. El *Nuevo Cine Latinoamericano* nace en los años sesenta como reacción a Hollywood o al *Cine de Oro* mexicano, en los cuales ve una producción de entretenimiento en el doble sentido de la palabra: primero, destinada a divertir a los espectadores y, segundo, al distraer a la audiencia, le oculta las contradicciones sociales expandiendo así el imperialismo. El *Tercer Cine*, en respuesta, plantea una toma de conciencia

política y la construcción de un proyecto nacionalista para hacer frente las alienaciones del colonialismo, del capitalismo transnacional o la dependencia cultural.

*La estética del desecho* de Gaviria aunque tiene algunas correspondencias con el *Tercer Cine*, mantiene profundas diferencias con él. En primer lugar, ya no se trata de un cine nacionalista ni programáticamente revolucionario. En *Rodrigo D*, por ejemplo, la influencia del rock o el *punk* es determinante y, como lo indica John Beverley, bajo ningún punto de vista consiste en una forma colonialismo o alienación. *La vendedora*, asimismo, tiene como fuente de inspiración el cuento de *La vendedora de fósforos* del escritor danés Hans Christian Andersen (1805-1875). De este modo, estas películas ponen en crisis la férrea división entre centro y periferia dejando ver que existen tanto zonas marginales en las metrópolis del Norte como centros el Sur. De la misma manera, *Rodrigo D* o *La vendedora* tampoco consideran lo local o lo nacional como una alternativa para lo transnacional ni viceversa, pues tal como muestran la expansión de una globalización excluyente y destructiva, también hacen visibles las contradicciones de la nación y lo local.<sup>2</sup>

En segundo lugar, en el plano formal, la *estética del desecho* a pesar de que tiene claras coincidencias con el cine imperfecto, de la pobreza o la estética del hambre, se diferencia de ellas porque ya no plantea la movilización social ni asistimos a un cine de vanguardia que pretende hablar por los explotados, colonizados o marginados. La *estética del desecho* de Gaviria se enfrenta a una nueva realidad en donde a los problemas de la dependencia y el desarrollo se ha sumado el de la exclusión social. En este sentido, estas películas están atravesadas por las historias de personas cuya humanidad ha sido borrada en tanto sus vidas han perdido valor en el

---

<sup>2</sup> El *Tercer Cine* también muestra este tipo de contradicciones, pero a diferencia de las películas que analizamos sus temáticas se recrean en oposición a lo transnacional y global, mientras que los filmes de Gaviria intentan establecer un diálogo entre lo local y lo global buscando alianzas entre los dos ámbitos para superar el *no futuro* del mundo contemporáneo.

mundo contemporáneo tornándose en “desechos” o “desechables”, es decir, para ellas ha desaparecido el horizonte del futuro porque morirán a más tardar al final de su adolescencia. La urgencia de *Rodrigo D* y *La vendedora*, de este modo, está dada por el *no futuro* al que están abocados sus actores y no por un proyecto de concientización política.

Estos filmes, en vez de hablar u organizar a las masas, se lanzan a un proyecto de convivencia radical que hace que se constituyan en una *comunidad de escritura*.<sup>3</sup> Su director sube a las comunas o recorre el ambiente suburbano de Medellín para compartir con sus actores. Por eso, las historias de quienes van a morir muy pronto es lo fundamental en su proyecto cinematográfico y no tanto la creación artística por sí misma. O para decirlo con mayor precisión, su objetivo es encontrar una vía adecuada y bien lograda para que estas historias salgan a la esfera pública tanto en Colombia como en el resto de la sociedad global. En este sentido, *Rodrigo D* y *La vendedora* entienden que para superar el arbitrario borramiento de la humanidad de sus actores o la barrera del *no futuro* así sea por lo menos en el ámbito de la memoria, los relatos de vida de quienes actúan no pueden permanecer en lo local, sino que deben buscar aliados no sólo en la esfera del cine, sino en los diferentes lugares sociales de la ciudad colombiana y por qué no del resto del planeta.

Gaviria descubre en el camino que la vía más adecuada para que esas historias marginales sean narradas con mayor coherencia y así alcancen una audiencia más global, es construir personajes conjuntamente con quienes trabaja y simultáneamente preparar a estos últimos en lo que define como *la actuación de la vida cotidiana* –así llama él mismo a la interpretación de sus actores naturales. Sin embargo, esto no supone que el director colombiano se transforme en un

---

<sup>3</sup> La obra del cineasta boliviano Jorge Sanjinés es un intento muy interesante de construcción colectiva, pero todavía atrapado por el anhelo de despertar una conciencia política. Cuando, en *La sangre del cóndor*, Sixto regresa con el fusil en la mano es porque se ha liberado de la alienación de la ideología mestiza y ha adquirido una conciencia para sí. En las películas de Gaviria, por el contrario, no existe la posibilidad de una conciencia *para sí*.

maestro o en un militante conductor, sino simplemente al hecho de que aprendió a hacer cine con los que sus actores le contaban en un proceso donde las experiencia del uno y de los otros se contaminaban mutua y cotidianamente.

## **UNA CRÍTICA DESEANTE DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA**

En esta disertación, no realizo un análisis formal de la técnica cinematográfica en las películas antes descritas, sino que propongo un diálogo entre la teoría cultural contemporánea y las dos cintas. En este sentido, mi objetivo no es construir un marco teórico para luego aplicarlo sobre un texto primario, sino dar a estos largometrajes la misma autoridad epistemológica que al pensamiento académico haciendo de ellos interlocutores de este último en un plano de horizontalidad. En esta tesis, los filmes y la reflexión del director entran en tensión con diferentes propuestas teóricas porque los primeros también llevan a cabo una crítica cultural ofreciendo respuestas coherentes a preguntas cruciales en el debate contemporáneo al imaginar posibles alternativas. Propongo, entonces, entender a *Rodrigo D* y *La vendedora* como una teoría muy rica, cuyos marcos conceptuales nos ayudan a comprender mejor el mundo en el que vivimos.

Ahora bien, cuando hablo de teoría no me refiero a un pensamiento eminentemente conceptual ni científicista, sino a otro que está cruzado por emociones, lenguajes corporales, experiencias inconscientes, etc. Juan Duchesne-Winter, en *Comunismo literario y teorías deseantes*, nos brinda una pista muy importante en este cometido. Este autor recupera la idea de máquinas deseantes del texto de *El Anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, las cuales son productoras de deseo y en donde este último no está dado por la carencia, la ausencia o la

representación. Duchesne-Winter amplia el término deleuziano-guattariano hacia el de *teoría deseante*: teoría en tanto “una procesión de figuras desplegadas ante la contemplación” (24) y deseante por su capacidad transformadora. “La teoría deseante”, señala, “no representa ‘objetos de estudio’ o ‘de conocimiento’, sino que produce los objetos de su deseo en tanto conocimientos extensivos a experiencias” (29). El delirio, en este caso, no es una patología ni tampoco una representación, sino que enviste directamente al deseo y, en tanto este último es colectivo y funciona de acuerdo con multiplicidades o rizomas, las teorías deseantes son una forma de resistencia al establecimiento al mismo tiempo que transformadoras –productoras– de realidades.

*Rodrigo D* y *La vendedora* son un pensamiento crítico delirante, primero, porque llevan las categorías conceptuales hasta sus propios límites descubriendo las contradicciones que las constituyen. Segundo, debido a que abordan directamente los problemas más apremiantes del mundo contemporáneo como son la vulnerabilidad corporal; la pobreza y la exclusión social; la violencia; la relación entre lo local-nacional y lo global; el testimonio; la representación y la experiencia; la ética; la utopía y los afectos; la dignidad de la vida y de la muerte; la importancia de la ficción, las relaciones de género, y muchos temas más. Tercero, su pensamiento no se encierra exclusivamente en el contenido, sino que se abre a la forma proponiéndonos un nuevo tipo de narración: *la actuación de la vida cotidiana*, como una alternativa para abordar e imaginar los problemas de la sociedad contemporánea no desde la dureza de la razón o la ciudadanía, sino desde la fragilidad del delirio.

La droga, en este sentido, es un elemento fundamental en las dos películas, las cuales recrean el mundo de la intoxicación desde la perspectiva de lo que John Beverley denomina “la experiencia de los pobres” (“Los últimos” 19); es decir, invitan a la audiencia a devenir, desterritorializarse, sintiendo la experiencia de la intoxicación tal como la experimentan sus

actores naturales en los precarios escenarios en los que ellos viven y se intoxican. De este modo, la droga se constituye en una forma alternativa de conocimiento que resiste esa realidad tan llena de opresión y que, por ende, permite tanto a los actores que la consumen como a la audiencia buscar nuevos niveles de experiencia compartida y compartible más allá de lo establecido.

La experiencia de la droga en estos largometrajes, sin embargo, también está atravesada por la lógica de la excepción –en el sentido que Walter Benjamin y Giorgio Agamben dan a este término- que condena al *no futuro* a los actores. Esto significa que, por un lado, en ella, se hace palpable toda la violencia y destrucción social: el deterioro de los cuerpos, la adicción de los niños *sacoleros*,<sup>4</sup> la hiperestimulación, la desolación, el abandono social, etc.; pero, por otro, la droga se constituye en un medio a través del cual estos jóvenes recomponen ese mundo tan complicado en el que están obligados a ganarse la vida. La intoxicación, en este caso, les permite devolver el encanto a un escenario hostil y así llenar de experiencia aquella vida que ha sido “desechada” y condenada a la fugacidad. Esta vivencia contradictoria y dramática es lo que en esta disertación denomino la paradoja de la droga.

Entonces estas películas en tanto una forma de *realismo delirante*<sup>5</sup> dan un paso más allá del análisis sociológico de los narcóticos mimetizando la experiencia de la intoxicación al interior de la paradoja antes mencionada. *Rodrigo D* y *La vendedora*, por un lado, reconstruyen el lado destructivo de la droga por medio de las historias de niños sin hogar y jóvenes que mueren masivamente en plena adolescencia. O sea, sus imágenes nos muestran la destrucción y la violencia que existe en el mundo contemporáneo, el cual bajo ninguna circunstancia es

---

<sup>4</sup> *Sacol* se refiere al pegamento o cemento de contacto. *Ensacolarse* para los actores naturales de *La vendedora de rosas* significa inhalar pegamento y *ensaculado* quien ingirió la droga. Otra de las palabras que ellos usan para referirse a esta sustancia es *gale*, por eso, escuchamos que repiten varias veces: “*Usted está muy engalochado*”, para referirse a quien se encuentra completamente intoxicado con pegamento.

<sup>5</sup> Debo este término también a Duchesne-Winter, quien a pesar de que lo menciona en el libro citado, en conversaciones personales me ha manifestado que ahora se siente más a gusto con la palabra *delirante* y no mucho con la de *realismo*.

exclusivo a sus actores naturales, sino que nos atraviesa a todos y, lo más grave, nos une desde la fragmentación radical. Estas cintas nos hacen sentir en *carne propia* –delirar-, pero desde otro punto de vista, el vértigo que significa la expansión del consumo y la acumulación global. De esta manera, asimilo el lado destructivo de la droga a la globalización porque ésta es la que genera la adicción consumista; el aislamiento por la desaparición de los espacios públicos; el *no futuro* por la hiperestimulación y la obsolescencia de los cuerpos y los objetos. En resumen, la globalización es una droga muy tóxica que destruye la memoria colectiva y homogeniza la vida introduciéndola en el vértigo de un consumo que no termina de saciarse nunca y que expande *la burbuja del instante absoluto* en donde todo se vuelve obsoleto en el mismo instante de su aparición.<sup>6</sup>

Por otro lado, la droga tal como la usan los jóvenes actores permite reencantar el mundo por lo que *Rodrigo D* y *La vendedora* simultáneamente intentan comunicarnos este otro rostro de

---

<sup>6</sup> Entiendo la globalización como la etapa del neoliberalismo. David Harvey, en *A brief history of neoliberalism*, hace un excelente análisis de la historia de este modelo económico. Su fecha de nacimiento se remonta al 11 de septiembre de 1973, tras el golpe militar del general Augusto Pinochet en contra del Presidente, Salvador Allende, de la Unidad Popular en Chile. Este dictador se sirvió de la asesoría de los ahora llamados *Chicago Boys* –economistas de la Universidad de Chicago– y el suelo chileno fue el primer lugar en donde se experimentó el nuevo modelo. Luego en 1978, Deng Xiaoping abrió a China al mercado internacional especialmente a la inversión privada transnacional por medio de las maquilas. La consolidación del sistema se produce en los ochentas con las presidencias de Ronald Reagan y Margaret Thatcher en Estados Unidos y el Reino Unido respectivamente, quienes tomaron medidas muy drásticas en especial contra los sindicatos y la organización popular. Y, por último, los noventas tras el ascenso del presidente Bill Clinton y la conformación definitiva de la Unión Europea, significaría la “paz neoliberal” y la ampliación definitiva de la globalización gracias a lo que se conoce como el consenso de Washington. El sistema neoliberal reconoce exclusivamente las leyes de la oferta y la demanda como reguladoras de la economía y quiere evitar a toda costa “las distorsiones” o intromisión estatal en el mercado. Se basa en un manejo macroeconómico muy riguroso, la reducción del gasto fiscal con el consecuente ajuste estructural, la privatización de la economía porque entiende que los verdaderos creadores de riqueza –fuentes de trabajo– son los inversionistas privados –las grandes corporaciones– y en donde el tema de la redistribución se subordina completamente al de la producción de la riqueza. Harvey reconoce que quizás el único logro de este sistema fue corregir las altas tasas de inflación, pero por lo demás ha resultado en una reconcentración agresiva de la riqueza, es decir, en la emergencia de nuevos multimillonarios a costa del empobrecimiento del resto de la población del planeta con la consecuente ampliación de las brechas sociales. Asimismo, este autor entiende que el neoliberalismo también significó la flexibilización no sólo económica, sino también de lo que generalmente entendemos por clase social. Los nuevos millonarios aunque muchos provienen de las burguesías tradicionales, no necesariamente coinciden con ellas como, por ejemplo, los creadores de las nuevas tecnologías de la información ni tampoco pertenecen exclusivamente a los estados nación del Norte, sino que también se encuentran en los mal llamados estados en desarrollo, y son quienes lograron vincularse exitosamente al capital financiero y corporativo transnacional.

la intoxicación. Las películas nos intoxican a los espectadores para que conectemos nuestra experiencia con la de los personajes y, por medio de ellos, con las demás personas que viven en la marginalidad. De esta manera, la droga permite un intercambio fecundo de experiencia que nos saca de esa *burbuja infernal* porque permite vincular lo que se vive con la vida vivida y, además, procesar la información a partir de una práctica colectiva que vuelve a religar lo que la globalización arbitrariamente fragmenta. En este sentido, la droga devenida en cine se constituye en la posibilidad para reconstruir un tipo de solidaridad, cuyo fundamento está en la diversidad, puesto que se trata de un encuentro entre personas que viven en diferentes contextos sociales.

Estos filmes, de este modo, no se dirigen a la creación de un tercer espacio desde el cual sea posible nombrar una experiencia traumática singular, sino que en tanto teorías deseantes se involucran e involucran a la audiencia directamente con las historias de vida de los actores. Las películas se componen de personajes que en sí mismos reúnen la experiencia de vida de muchísimas personas y, sobre todo, son contruidos en el día a día a partir de las conversaciones o intercambios de experiencia. Los dos largometrajes, entonces, no tienen sólo un autor y aunque Gaviria les presta su nombre, ellas van mucho más allá de él, porque son el resultado de una coautoría, de un trabajo mancomunado y del intercambio permanente entre quienes actuaron y quienes los produjeron; es decir, no se limitan a representar el universo de la marginalidad, sino que ante todo interactúan y se comprometen con él.



## LA RADICALIDAD DEL PROYECTO ÉTICO-POLÍTICO DE LA CONVERSACIÓN

Sugiero en esta disertación que la propuesta ético-política<sup>7</sup> de las películas es reposicionar la importancia de la conversación en la vida de las personas. No se trata, sin embargo, de dejarse absorber por un voluntarismo ingenuo ni de construir consensos entre sujetos centrados o racionales, sino fundamentalmente de ingresar en el mundo de los afectos y del lenguaje corporal. La propuesta de *Rodrigo D* o *La vendedora* coincide con la de la narración que nos propone Walter Benjamin cuando estudió la obra de Nicolai Leskov (1831-1895) en su famoso artículo “El narrador”. El uso de actores naturales, de este modo, no responde propiamente a un efecto de realidad ni remite sólo a vivencias individuales, sino que involucra también la ajena haciendo que esta última se transforme en una experiencia propia.

Los actores de estas películas no narran sus historias de vida exclusivamente desde su conciencia racional, sino que, en muchos casos sus movimientos, sus gestos, sus *tics* nerviosos y demás aspectos de índole pragmática, comunican mejor que cualquier explicación oral sobre su vida o su entorno social -tal como puede ocurrir con cualquier otra persona. Sus mismas palabras están repletas de modismos y diversas entonaciones que poco tienen que ver con un discurso positivo-denotativo y más bien remiten a una memoria colectiva que habita difusamente en la cotidianidad de ellos y de todos nosotros.

---

<sup>7</sup> Me interesa no restringir el ámbito de la política al poder del Estado o al análisis formal de los partidos políticos ni tampoco entiendo la ética como la alternativa a lo político. Los nuevos movimientos de izquierda en muchos países de Sudamérica comprenden la importancia del control del aparato de Estado para poder implementar unas políticas que respeten la diversidad y si queremos lograr una mayor justicia social en naciones en donde las grandes asimetrías han sido la norma; pero asimismo considero importante no pensar al Estado como el rector de la práctica política. En este sentido, me interesa pensar el punto en donde la política y la ética, entendida esta última como una interacción cotidiana, coinciden en un nuevo proyecto en donde no sea posible pensar la diferencia o heterogeneidad por fuera de la solidaridad ni viceversa porque lo que más complica la diferencia es la desigualdad o la asimetría que imponen los proyectos universalistas. Las cintas que estudiamos propiamente no analizan el papel del Estado o las instituciones y más bien los miran con recelo, pero su apuesta política, me parece, tiene un claro compromiso cuando toman partido por quienes se hallan en las posiciones más vulnerables de nuestra sociedad contemporánea.

En este sentido, *Rodrigo D* y *La vendedora* entienden que la vía para superar la destrucción y la violencia en el mundo contemporáneo se encuentra en un intercambio franco y honesto en un proceso similar al de la actuación de sus actores y al de la construcción de sus personajes. Es decir, en un proyecto comunitario en el cual se rescatan detalles mínimos –casi insignificantes- de experiencias personales, pero que simultáneamente se los ubica en personajes que no narran una experiencia individual, sino una de índole colectiva. De esta manera, el intercambio de experiencia que proponen las películas sucede entre personas con bagajes culturales diversos, pero que ante todo son semejantes porque se trata de una conversación entre seres humanos.

Cabe aclarar, sin embargo, que no estamos ante la celebración de una conversación ingenua o feliz porque para poder conversar primero es necesario quebrar las jerarquías sociales. *Rodrigo D* o *La vendedora* no nos narran experiencias idílicas, sino unas muy dolorosas y desgarradoras que interpelan con violencia a la audiencia.<sup>8</sup> Las películas toman partido por aquellos que están en la posición más vulnerable denunciando que las condiciones actuales no permiten una conversación verdadera, sino que la frustran porque unilateralmente se desautoriza la posición de sus actores naturales privándoles de espacios para que ellos puedan expresarse y, lo más grave, se borra su humanidad al negarles el horizonte del futuro y convertirlos en mera existencia que puede ser eliminada impunemente. Estos largometrajes, en definitiva, cuestionan un hecho fundamental: unos viven la clausura del mañana mientras otros lo tienen relativamente asegurado; pero tampoco se trata de “matar a los espectadores” para expandir el *no futuro*, sino

---

<sup>8</sup> Como lo veremos al final mi análisis sobre *Rodrigo D*, siguiendo la tesis de Alejandro Bruzual, la audiencia es asesinada porque toma el punto de vista de Ramón cuando Adolfo le dispara y muere junto con él. Esta muerte es un ejemplo de cómo estas películas pueden utilizar la violencia para interpelar la posición centrada de la audiencia para poder conversar con honestidad. En la última, sección de mi análisis sobre *La vendedora* intentaré asociar esta forma de interpelación con lo que Benjamin entiende por violencia divina porque se trata de una violencia incruenta que se dirige a romper la asimetría y bajo ningún aspecto a consolidar posiciones de poder o regodearse en el sadismo.

de eliminar las asimetrías para que la vida derrote a la muerte con el fin de que todos podamos imaginar un futuro digno. La conversación que nos proponen las dos cintas, entonces, es entre sujetos frágiles, expuestos a la intemperie social tal como la viven los actores, cuya realización no expande el miedo o la guerra, sino que intercambia experiencia de manera abierta. Este intercambio en la fragilidad evita que se reconstituyan las relaciones de poder porque nadie puede consolidar su posición ante los demás, puesto que el hecho de aprender a contar/escuchar los miedos y angustias es una de las maneras en que la experiencia de los otros se hace parte de la propia.

Ante problemas tan complejos como el de violencia o la exclusión en el mundo contemporáneo, una condición para superarlos, es no estetizar los hechos violentos o sangrientos, sino mostrar que detrás de la violencia se encuentran muchas desigualdades, vulnerabilidades, temores, etc., y, en el caso de los actores naturales, el vértigo de vivir en la expectativa de que lo peor –la muerte- pueda ocurrir en cualquier momento. Sin embargo, la teoría deseante de esta estética alucinada no plantea la racionalización del problema, sino que nos propone entrar en las películas, tal como lo sugiere Michael Taussig cuando habla de las imágenes dialécticas, para sentir *en carne propia* lo absurdo del *no futuro*. La teoría delirante de *Rodrigo D* y *La vendedora* nos pone ante la crudeza de la violencia, no para permanecer en ella, sino para imaginar o producir otro tipo de realidad que *no soporta* ver ni vivir *la burbuja del instante absoluto* o la clausura del mañana por medio de la exclusión social.

Es por esta razón que me parece que estos filmes ante todo se constituyen en el drama de quienes viven la costumbre de la violencia y saben que la muerte les espera a la vuelta de la esquina. Estos jóvenes, a diferencia del discurso hegemónico que los cataloga como seres naturalmente violentos, son personas llenas de impotencia y de otro tipo de ansiedades que los

introduce irremediabilmente en el vértigo del *no futuro*. El frenesí de su propia hiperestimulación a pesar de que muchas veces se apasiona con la destrucción propia y la de los demás, simultáneamente es un *pathos* que nos cuenta una y otra vez que lo que estos actores más anhelan es vivir más tiempo, pero que en casi todos los casos la única puerta de salida que les queda es la muerte.

La ansiedad de estos niños y adolescentes por contar sus historias de vida, no coincide con una actitud de duelo si entendemos por éste la emergencia de una conciencia postraumática. Para los muchachos, la cuestión es mucho más urgente porque no tienen tiempo para superar su trauma: la muerte está muy cerca y, por ende, su melancolía significa aferrarse a la vida. Ante la inminencia de su muerte, ellos por lo menos quieren dejar una huella en el imaginario colectivo para que no se los olvide. Judith Butler, en *Vida Precaria*, nos ofrece una definición más adecuada del duelo, el cual consiste en darse cuenta de la vulnerabilidad corporal propia y de la dependencia que tenemos de los otros para proteger nuestro propio cuerpo. Nuestras películas coinciden con esta perspectiva porque nos demuestran que esos otros que imaginamos erróneamente como salvajes, son extremadamente vulnerables y sus cuerpos merecen la misma protección que la nuestra; pero lastimosamente con la llegada de la globalización la brecha entre la protección de unos y la desprotección de otros también se ha ampliado en niveles alarmantes.

En este sentido, la violencia de los actores es una manera de narrar su vulnerabilidad corporal. Primero, no es el resultado de acciones psicópatas, sino un esfuerzo por alcanzar una visibilidad en una sociedad que les ha cerrado las puertas de la representación pública; pero esta lucha los encierra en círculo vicioso porque aunque su violencia al mismo tiempo que los hace públicos, paradójicamente los introduce en una terrible espiral de violencia que tarde o temprano acabará con sus vidas. Segundo, en la medida en que sus acciones violentas interpelan a la

audiencia, los espectadores experimentamos la vulnerabilidad corporal de los actores desde nuestra propia fragilidad y gracias a ello ahora sí podemos intercambiar experiencia en igualdad de condiciones.

En resumen, *Rodrigo D* y *La vendedora* proponen la actuación de la vida cotidiana para hacer frente a este perverso círculo vicioso y escapar del drama por lo menos en el ámbito de la memoria. Este tipo de actuación intenta superar el aislamiento en la medida en que resalta el valor de las vidas de sus actores combatiendo de manera frontal ese borramiento inhumano a su dignidad humana y uniendo diferentes experiencias, pues la falta de contacto trae consigo, primero, la indiferencia y, luego, el miedo teniendo como resultado que el *no futuro* devenga en la norma. Por eso, la droga es tan importante en estas dos películas porque es una de las maneras para deshacerse de Ego individualista y sobre todo abandonar la coraza de lo racional. Sin embargo, no se trata de caer el “caos” afectivo, sino de involucrar la experiencia personal con la ajena para, de este modo, construir experiencia compartida y compartible y así superar la aquella exclusión social que clausura el mañana a muchos niños y adolescentes en la actualidad.

## **ESTRUCTURA DE LA DISERTACIÓN**

Esta disertación se divide en dos partes cada una dedicada a una película y que su vez se subdividen en cinco secciones. La primera analiza *Rodrigo D* y su primera sección propone la categoría de sur global para entender mejor el avance de la globalización en las comunas de Medellín. Asimismo se demuestra que la llamada “tercera violencia”, la cual es identificada exclusivamente con la pobreza y la injusticia social, es una categoría muy limitada para entender los problemas de la “violencia urbana” en la ciudad colombiana y en el mundo contemporáneo.

Esta nuevo tipo de violencia está directamente relacionada con la expansión de los procesos globales de acumulación y consumo.

En la segunda sección, se discute con los cuestionamientos que acusan al cine de Gaviria como pornomiseria y se constata que estas películas son ante todo una valoración y defensa de la vida. También se demuestra que el concepto de la responsabilidad ética o la ininteligibilidad de la alteridad son categorías insuficientes para analizar una obra tan rica. El Otro en tanto experiencia del infinito en la medida en que no puede ser objetivado y que demuestra simultáneamente la finitud del Ego, nos ayuda a deconstruir los prejuicios que tienden a estigmatizar al otro como “bárbaro” –como si no se tratara de un ser humano-; sin embargo, puesto que le priva de voz al otro, esta posición analiza deficientemente la mayor riqueza del cine de Gaviria, la cual se encuentra en los relatos de vida y la actuación de los actores naturales.

En la tercera sección, se recupera el problema de la voz entendiéndola como una multiplicidad en donde la agencia de los actores naturales nos lleva a hablar de un cuerpo de múltiples voces en el cual predomina tanto la solidaridad como la heterogeneidad. En este sentido, *Rodrigo D* propone simultáneamente una ética de la diferencia y de la solidaridad a las que no se puede pensar por separado. Entonces, se rescata los aportes del testimonio en tanto permite construir alianzas entre personas diversas y se propone que la fuerza del testimonio de los actores naturales en la película está en la ficción –en la construcción de los personajes- y en el lenguaje corporal porque el otro no sólo habla, sino que se mueve y se expresa a través de su cuerpo.

La cuarta sección se argumenta que, en tanto ficción, *Rodrigo D* consiste en una comunidad de escritura que construye experiencia compartida y compartible en dos niveles diferentes. El primero, entre el director y los actores naturales, quienes crean la película

conjuntamente gracias a un difícil y largo proceso de convivencia. El segundo, entre los personajes y la audiencia, la cual deviene marginal gracias a la mediación del largometraje y experimenta lo terrible del *no futuro*. Esta construcción de experiencia no es unidireccional y contempla un doble devenir en donde, por un lado, la audiencia deviene marginal y, por otro, los jóvenes de las comunas en actores y personajes, gracias a lo cual pueden contar su historia a un ámbito más amplio que el de su localidad y, de este modo, superar el *no futuro* por lo menos en el ámbito de la memoria.

Por último, se aborda el problema de la intoxicación y se lo entiende al interior de una paradoja. Primero, como una metáfora generalizante o un *parche* -en el sentido en que Gaviria da a ese término-, a partir del cual los espectadores pueden sentir la destrucción social de la acumulación global -el *no futuro*- en su máxima intensidad; pero simultáneamente se reconstruye las instancias de solidaridad para construir experiencia compartida y compartible porque no se trata de celebrar la destrucción, sino de superarla o interrumpirla. Segundo, el ritmo frenético de la música intoxica el cuerpo de los espectadores y, de esta manera, les hace experimentar el vértigo del *no futuro* en *carne propia* generando una solidaridad desde la misma fragilidad de la experiencia sobreestimulada y la angustia que significa estar a la expectativa de lo peor.

La segunda parte está dedicada a *La vendedora* y se analiza la experiencia alucinada de la droga a partir de la utopía. La primera sección estudia el problema de la geopolítica del narcotráfico en relación a la alta vulnerabilidad corporal que tienen los niños de la que calle. Aquí se muestra que la violencia de estos últimos es únicamente la contracara de la global y en alguna forma una forma de resistencia para poder sobrevivir en un ambiente en donde la violencia ha devenido en la costumbre. También se observa cómo las imágenes fugaces de las bengalas indican cuánto dura la vida de esos pequeños. Por eso, los fuegos artificiales que

celebran la llegada de la navidad, en realidad anuncian el fallecimiento de Mónica. La “buena nueva” de la globalización, en el mundo suburbano, se transforma en la amarga noticia de la muerte.

En la segunda sección, las alucinaciones de Mónica son analizadas como imágenes dialécticas. En estos delirios, se funde la experiencia de un pasado desconocido –que aún no ha podido ser- con un futuro emergente que reclama materializar esa experiencia frustrada. La imagen de la abuela significa ese hogar que Mónica cree haber tenido alguna vez, pero que ya no lo tiene. No obstante, no se trata de una idealización del pasado, sino de una imagen utópica que no se conforma con lo que vive porque *lo que es* nunca debió suceder de la manera en que sucedió. Estas imágenes alucinadas no significan el reencuentro del personaje con la felicidad, sino la prueba fehaciente de su desolación y, en este sentido, cada imagen es un intento de reencantar un mundo en el que la muerte amenaza con tragárselo todo.

La tercera sección estudia los delirios de la abuela como alegorías. A diferencia del barroco, en *La vendedora* hay una religiosidad invertida. Lo divino se hace mundano a través del cuerpo de la abuela por lo que lo terrenal adquiere más importancia que lo trascendental. La estética de la alegoría funciona a partir de la profusión, lo cual se aprecia con claridad en la manera en que los personajes de la película dan valor a los objetos, estos últimos son liberados del valor de cambio y adquieren una importancia que antes no tenían. A esta forma alternativa de valorar las cosas desechadas se la compara con lo que Benjamin entiende por redención mesiánica porque los objetos dejan de ser naturaleza condenada haciéndose valiosos por sí mismos. Asimismo, en tanto se produce una inversión entre lo divino y lo mundano, Mónica se aferra a la vida a pesar de que sabe que ya casi no la tiene. El drama de este personaje se resiste al nihilismo destructor o a la resignación. Su acción es una celebración de la vida a través de dar



valor por medio del amor a unas vidas que arbitrariamente se han convertido en “desechos sociales” siendo este amor el mejor ejemplo de la redención mesiánica materialista.

En la cuarta parte, se estudia el problema de la facultad mimética y de la tecnología. La imagen de la abuela en tanto es una forma de remembranza (mimesis) implica el regreso del pasado, pero en una forma de diferente. Mónica se mimetiza con su mamita para intentar recomponer el mundo y reencontrarse con su pasado haciendo que *lo aún no sido* (la felicidad) reemplace a *lo sido* (el dolor) y que lo sido no sea algo consumado. La película, entonces, intenta mimetizarse con los delirios de los personajes para que los espectadores no se separen de estos últimos, sino “entren en las imágenes”. En este sentido, el deseo utópico de los niños de la calle libera al cine de su encierro en la autoreferencialidad, pero simultáneamente la tecnología cinematográfica al mimetizarse con las alucinaciones permite que esas utopías e historias de vida puedan salir a la luz en un mundo en el que la representación pública les está completamente negada

Por último, se estudia la violencia en el delirio. Al mismo tiempo que la droga nos abre al deseo utópico, también se puede transformar en una adicción terrible que consume la vida de estos jóvenes. Sin embargo, esta adicción no es parte esencial de la cultura de estos jóvenes como erróneamente se asume, sino la forma en la que se materializa el ideal del consumo global en el mundo de las comunas. La palabra *roche* pone en relación la droga con el capitalismo y demuestra que el descontrol asesino está en la intoxicación capitalista y no en el deseo utópico de los actores naturales.

## **1.0     *RODRIGO D. NO FUTURO: LA TRANQUILIDAD DEL PARCHE VERSUS EL FRENESÍ DE LA HIPERESTIMULACIÓN***

### **1.1     EL VÉRTIGO DEL “ENSAYO”**

*“Botado estoy yo, estás tú y estamos todos”*

Rodrigo a Ramón

*Rodrigo D. No futuro*

En el “Ensayo”, una de las escenas intermedias de *Rodrigo D*, los protagonistas suben al *Temprano*, una antigua finca ubicada en la montaña. Adolfo y el Alacrán lo hacen en una moto, mientras que el Burrito y Rodrigo en otra. Allí, en medio de una espesa vegetación, se encuentra una casa de hacienda abandonada. Del antiguo esplendor de la vivienda casi no hay rastro. Ahora la edificación está en ruinas: el piso principal no tiene techo, se ven escombros por todas partes y el deterioro de los muros de las paredes es evidente. Mientras que en la parte posterior, aparece una piscina de agua no muy limpia que confirma aún más el descuido de la propiedad. En esta piscina, Ramón y Henry, quienes ya se encontraban en el lugar, nadan y juegan a sacar una moneda del fondo del agua.

En la siguiente toma, la cámara se ubica en el interior de la casa. A lo lejos, a través del arco de la antigua puerta de entrada, distinguimos una estatua de color blanco ubicada al fondo de un amplio patio. Rodrigo camina por allí, golpeando sus baquetas y pateando rabiosamente la

crecida hierba. Mientras se dirige hacia la casa, la cámara hace un travelling al ritmo de sus pasos para mostrar cómo crece la maleza en los cuartos y luego lo vemos subir por uno de los muros. Inmediatamente, en un contra picado, aparece el Burrito de pie sobre otro de los muros y el siguiente es un primer plano del rostro de Ramón. Adolfo y el Alacrán ingresan a la propiedad por el sector de la piscina, el primero saluda a Ramón y pasa de largo hacia la planta alta. La escena regresa por un breve momento a Rodrigo que ya está en el piso superior golpeando insistentemente las paredes con su *punk*. Luego, otra vez en la piscina, el Alacrán y Ramón se burlan el uno del otro en un tono altamente sexista y homofóbico. Por último, la cámara se ubica en el piso alto y, en un plano en picado desde una de las ventanas, vemos a Ramón y Henry zambullirse en el agua.

Ya en la planta alta, Adolfo y el Alacrán charlan sobre fotos y recuerdos; el segundo afirma: “*Las fotos son que bandera [llamativas]*”, mientras raspa las paredes e inscribe algo en ellas, y el primero se queja: “*para qué lo van a recordar a uno*”, en tanto que Rodrigo juega con sus baquetas. En otro cuarto, en el piso principal, están Ramón, quien ya ha terminado de nadar, el Burrito y Édgar. El Burrito se acerca a Ramón con gestos y palabras obscenas para explicarle cómo matar con pistola; en tanto que éste último no deja de fastidiar a Édgar, lanzándole fósforos encendidos al cuerpo. La escena regresa a Adolfo, quien dice que va a recortar las cabezas de todas sus fotos y las va a desaparecer debido a que con ellas lo pueden denunciar. El Alacrán comparte la idea y le propone fumar una *bareta* (marihuana). Mientras habla, Adolfo en cucullas en uno de los arcos de una antigua ventana, arma el cigarrillo de marihuana. Ahora los dos conversan sobre las navidades, el día de los *traídos* (día de los inocentes) y del fin de año que están muy próximos. Estas fechas, dicen, son peligrosas para ellos porque hay quienes aprovechan el ruido de los fuegos artificiales para disparar sus *fierros* (pistolas) y matar a sus

*culebras* (enemigos). Los dos muchachos son enfáticos en que no pueden darse el lujo de ser los *muñecos* (muertos) de año viejo. Cuando Adolfo termina de armar el cigarrillo, Adolfo se levanta, busca los fósforos para encenderlo, pero no los encuentra por lo que el Alacrán le lanza una caja.

En la siguiente toma, aunque no lo vimos (una elipsis), sabemos que el Alacrán y Adolfo ya fumaron la *bareta* y abandonan la habitación. El primero sale por la puerta y allí se topa con Rodrigo, hace burla de sus baquetas otra vez con bromas sexista-homofóbicas. En cambio, Adolfo salta por la ventana y camina sobre los muros con admirable agilidad. Se dirige hacia donde están el Burrito, Ramón, Édgar y Henry, ensayando la lucha con cuchillo. Ramón, cual niño hiperactivo, molesta a Henry debido a que es incapaz de sostener la pelea con el Burrito, pues está bajo los efectos de la marihuana. Luego aparece Rodrigo caminando en sentido contrario por el mismo muro por el que subió antes. La cámara hace otro travelling y sigue sus pasos, pero ahora desde el exterior, desde el fondo del patio. La cámara termina el recorrido justo enfrente del arco de entrada, muy cerca de la estatua, la cual identificamos como un santo con el niño-Jesús en brazos. Desde allí miramos cómo Adolfo salta al suelo, se burla de los luchadores y se dispone a enseñarles a pelear con *punta* (cuchillo). Inmediatamente, en otro contrapicado, vemos al Alacrán se acucilla sobre uno de los muros transversales y le exige a Ramón que *pare la bulla*. Henry, sentado ya en otro de los muros, comienza a armar una nueva *bareta* para compartir con los demás. El combate se inicia y lo miramos desde una perspectiva cercana a la del santo.

Adolfo y el Burrito pelean en donde seguramente estuvo la sala de la casa. Es un cuarto grande que la cámara recorrió en el primer travelling para familiarizarnos con el estado decadente de la propiedad. Rodrigo obsesionado con su música, golpea con sus baquetas los

muros. El ritmo tanto de la música como del combate se intensifica al mismo tiempo y paulatinamente. Del mismo modo, la intensidad de la acción también sube de tono a la par que los efectos de la marihuana. Adolfo, quien está extasiado, demuestra su pericia en la pelea con *punta*. Poco a poco el frenesí de la música, el combate y la intoxicación constituyen una unidad. Adolfo y el Burrito saltan sobre su oponente con sus puñales, en tanto que el Alacrán, de pie sobre los muros y con otro cuchillo en mano, comenta la pelea. Rodrigo toma asiento y los golpes de sus baquetas son cada vez más fuertes. La escena se cierra con un contrapicado más en el que aparece Rodrigo tocando su música sobre las paredes como si éstas fueran aquella batería que tanto ansía tener.

## **1.2 RODRIGO D EN LA GEOPOLÍTICA GLOBAL**

### **1.2.1 El Sur global y Los nuevos condenados de la tierra en Medellín**

La categoría de Sur global permite pensar la globalización contemporánea desde una perspectiva más amplia. Tras la caída del muro de Berlín, la división entre primero, segundo y tercer mundo, ya no tiene vigencia al mismo tiempo que los programas desarrollistas y las luchas de liberación nacional han sido reemplazados por la integración o la resistencia a la economía globalizada entendida como “a global network society” (Dirlik 15).<sup>9</sup> La noción de Sur global también ayuda

---

<sup>9</sup> El concepto de sociedad de la información fue desarrollado por Manuel Castells en su monumental obra, *La sociedad de la información*. Este tipo de sociedad es el resultado de una revolución espacio-temporal y tiene como base la producción e innovación permanente de conocimiento. En ella, el tiempo ha dejado de modular el espacio y el espacio virtual ha empezado a configurar el tiempo social. Sobre la nueva forma de capitalismo en la era de la información, Castells dice lo siguiente: “Esta se caracteriza por la globalización de las actividades económicas centrales, la flexibilidad organizativa y un mayor poder de la empresa en su relación con los trabajadores... Las nuevas tecnologías de la información desempeñaron un papel fundamental al facilitar el surgimiento de este

a romper la férrea división Norte-Sur, por ejemplo, en las ciudades del Norte existen focos de miseria muy similares a las periferias del llamado Tercer Mundo y “the South has now its global cities, on the circuits of transnational capital, as well as ruling classes that are players on transnational capitalism” (Dirlik 15).<sup>10</sup> En el mundo contemporáneo, por un lado, las megaciudades se constituyen en los centros de la acumulación global; pero, por otro, son desbordadas por la explosión de barrios marginales multitudinarios carentes de seguridades o servicios básicos y quienes los habitan, de acuerdo con Mike Davis, se constituyen en “The New Wretched of the Earth” (“The Urbanization” 11). De este modo, el Sur global, tal como lo entiende Alfred López, se ubica “in the aftermath of globalization as a master discourse” (7) en tanto considera a la globalización como una promesa fallida que en vez de ofrecer las soluciones necesarias, significa la emergencia de nuevas formas de exclusión y alarmantes niveles de pobreza. Por tanto, desde esta perspectiva, se pone en crisis la naturalización del mercado global como una nueva etapa histórica en la cual erróneamente se asume que allí están dadas las condiciones para alcanzar mayores niveles de bienestar, libertad o realización humana.

Aunque la globalización es la nueva retórica civilizadora de la poscolonialidad contemporánea y varias de sus prácticas tienen origen y son similares a las del colonialismo, el

---

capitalismo flexible y dinámico, proporcionando las herramientas para la comunicación a distancia mediante redes, el almacenamiento/procesamiento de la información, la individualización coordinada del trabajo y descentralización simultáneas de la toma de decisiones (*La era de la información*, vol. 3 371). Asimismo, en palabras de Castells, los Estado-nación han pasado de sujetos soberanos a ser actores estratégicos en una situación de soberanía compartida sistémicamente. Aunque todavía ostentan considerable influencia, apenas tienen poder por sí mismos, pues se encuentran sumamente debilitados tanto por las fuerzas supranacionales como por los microprocesos subnacionales.

<sup>10</sup> De acuerdo con Castells, la organización en red crea un espacio paralelo al real (geográfico) y se compone de múltiples y variadas cantidades de nodos que se conectan entre sí y entre los cuales no existen distancias; puesto que todos son equidistantes y, por tanto, pueden localizarse en cualquier lugar del planeta porque lo fundamental, según el autor, es mantenerse conectado a la red. Este espacio virtual se sobrepone al geográfico, pues a través de los símbolos que en él se crean y circulan, se desarticulan los tiempos culturales. Es así, que nace un tiempo intemporal en donde se perturba el orden secuencial de fenómenos que se suceden en contextos determinados, pues la gran cantidad y variada información que fluye en el espacio red supera en mucho la capacidad humana para ordenarla secuencialmente y, con ello, se genera un tiempo indiferenciado que se parece a la eternidad.

Sur global no piensa exclusivamente los problemas que vienen aparejados con la colonización. Esta categoría fundamentalmente enfatiza en el estudio de los desajustes contemporáneos, por ejemplo, el crecimiento de gigantescas barriadas marginales y la consecuente informalización de la sociedad, además de que intenta comprender las formas de resistencia o agencia política de los nuevos grupos subalternos. A diferencia de la industrialización del siglo XIX, de acuerdo con Davis, las multitudes suburbanas actuales no se constituyen en ejércitos de reserva de mano de obra, sino en un subproletariado informal carente de la organización ideológica para amenazar la propiedad de los medios de producción porque tiene “little access to the culture of collective labor of large scale class struggle” (Davis, “Planet” 28); pero en cambio cuentan con “unmeasured powers of subverting urban order” (“The Urbanization” 12).

En el contexto de la acelerada retracción del Estado o la salvaje privatización de la economía que destruye los servicios públicos y genera desplazamientos masivos, es ingenuo pensar que la solución al problema está en implementar programas de desarrollo con la finalidad de que quienes han sido desplazados puedan ser reabsorbidos por el circuito económico formal. Según Davis, las multitudinarias poblaciones suburbanas son “structurally and biologically redundant to global accumulation and the corporate matrix” (11). O para decirlo de otra manera, no podemos pensar que la globalización tiene la capacidad para corregir sus desajustes y asimetrías. Las masas de desplazados y trabajadores informales son nada menos que la otra cara de la lógica de acumulación global; es decir, mientras más globalizado esté el mundo irremediabilmente crecerán tanto los niveles de desplazamientos de seres humanos como la informalidad social con su nuevo subproletariado, cuyo lugar “necessarily, must be the slum street or the market place, not the factory or international assembly line” (“Planets” 29).

De acuerdo con Geoffrey Kantaris, en “El cine urbano y la tercera violencia en Colombia”, la historiografía colombiana divide la violencia en tres períodos: a) el Bogotazo, b) la violencia rural con la emergencia de las guerrillas y el paramilitarismo, y c) la violencia urbana ocasionada por la pobreza y desempleo de las poblaciones marginales y vinculada al auge de los carteles de la droga en Medellín y en Cali. Este autor, sin embargo, propone pensar un cuarto horizonte: “la globalización de la violencia” (456) porque “no cabe duda que la violencia urbana a partir de los ochenta se inserta también en el marco de las transformaciones estructurales del capitalismo global que tienen también un ‘cuarto mundo’<sup>11</sup>, y que se percibe como tal en varias de las películas que relatan esta violencia” (457).

*Rodrigo D* nos pone en contacto con la que Jesús Martín-Barbero, en *Al sur de la modernidad*, llamaría una “ciudad estallada”, es decir, un Medellín desespacializado, descentrado y desurbanizado. Una urbe desbordada por la llegada de unos habitantes no previstos y por la emergencia de un nuevo tipo de sociedad en donde los flujos de capital, información y de personas, destruyen las fronteras urbanas y las redes sociales generando mayores niveles de incomunicación debido a que la nueva ciudad está pensada para conectarse, es decir, para no interrumpir los flujos y continuar circulando. La velocidad de la información también arrasa con la memoria de la urbe, los símbolos históricos de identidad entran en crisis siendo incapaces de forjar una memoria común en una urbe que ha quedado completamente fragmentada.<sup>12</sup> De este

---

<sup>11</sup> Se refiere al “cuarto mundo” de la sociedad de la información que, según Castells, a diferencia del llamado “tercer mundo”, no se caracteriza por la dependencia económica o el subdesarrollo, sino por el problema la exclusión, pues se encuentra desconectado de la red y, por ende, pasa a ser completamente irrelevante.

<sup>12</sup> Castells dice lo siguiente del nuevo espacio-tiempo en la era de la información: “El espacio de los flujos de la era de la información domina al espacio en los lugares de las culturas de los pueblos. El tiempo atemporal como la tendencia social a la superación del tiempo por la tecnología desbanca la lógica del tiempo de reloj de la era industrial. El capital circula, el poder gobierna y la comunicación electrónica gira a través de los flujos de intercambios entre localidades seleccionadas y distantes, mientras que la experiencia fragmentada permanece confinada a los lugares. La tecnología comprime el tiempo en unos pocos instantes aleatorios, con lo cual la sociedad pierde el sentido de secuencia y la historia se deshistoriza. Al recurrir al poder en el espacio de los flujos,



modo, no se trata de un sólo Medellín, sino de varias ciudades dentro de la misma ciudad, por ejemplo, la forma de vida de las comunas guarda muy poca relación con la del centro, las asimetrías y desigualdades entre ellas son enormes y los puntos de encuentro prácticamente inexistentes.

Los medios de comunicación, en especial la televisión, según el teórico español-colombiano, son la única instancia que rompe el aislamiento entre las diferentes zonas de la urbe generando una nueva socialidad en donde lo privado reemplaza a lo público. Ya no es necesario salir a la plaza con el objeto de relacionarse con los demás, sino que para mantenerse conectado basta con permanecer en la intimidad del hogar porque ahora lo público está diseñado para circular, no para detenerse o comunicarse con los otros. *Rodrigo D* en tanto producto cinematográfico cumple ese rol re-ligador que la desespacialización global se ha encargado de segmentar, pero a diferencia de los medios de comunicación masivos que construyen audiencias privadas, este filme quiere hacer públicas unas historias privadas con el propósito de narrar la experiencia de la exclusión social que está en la base de la globalización actual. Gaviria no se refugia en la intimidad del hogar, sino que sale a la calle y sube a las comunas en donde se contacta con personas que tienen una historia de vida diferente a la suya. Su conexión con los habitantes de las comunas no está mediada por los medios de comunicación ni quiere facilitar los flujos de información o capital, sino justamente interrumpirlos para crear una experiencia compartida que permita superar la fragmentación absoluta que significa vivir en una ciudad estallada.

Los habitantes de las comunas de Medellín, si seguimos a Davis, serían parte de los nuevos condenados de la tierra y a su vez pertenecerían a ese “cuarto mundo” del que nos

---

permitir al capital escapar del tiempo y disolver la historia en la cultura de lo efímero, la sociedad red desencarna las relaciones sociales, induciendo la cultura de la virtualidad real” (383-384).

hablaba Kantaris. La mayoría de las escenas de la película ocurre en estas barriadas marginales entre 1985 y 1989, las cuales surgieron tras las grandes oleadas migratorias del campo a la ciudad en toda la segunda mitad del siglo XX. Estos barrios crecieron sin una planificación urbana adecuada producto de deforestaciones masivas y de invasiones, muchas de ellas no exentas de hechos violentos. Si el argumento de Kantaris es correcto, las comunas de Medellín no serían únicamente el resultado de la “segunda violencia” –aunque es innegable la guerra en el campo como una de sus causas fundamentales-, y “la violencia urbana” con la que generalmente se las asocia, no es exclusivamente un problema de pobreza o desempleo, tampoco se debe a la falta de una presencia efectiva del Estado ni es algo exclusivo de la nación colombiana.

Si la emergencia del narcotráfico es una de sus características la “violencia urbana” en Colombia, éste es un negocio que guarda estrecha relación con la lógica del “capitalismo informacional”<sup>13</sup>: “producto efímero y ligero de alto valor, compulsión de consumo, producción transnacional, desconocimiento de las fronteras nacionales, evasión de impuestos, sobornos y clientelismo, y ocultamiento de la ganancias tras un montón de importaciones a precios de ficción” (457). Las comunas que aparecen en *Rodrigo D*, por tanto, se encuentra en el contexto de esta “cuarta violencia”, la cual no se deja reducir a la “segunda” como causa originaria y absorbe la “tercera” en su totalidad porque explica con mayor profundidad y en una escala global el crecimiento explosivo de las megaciudades contemporáneas.

Muchos de los planos de *Rodrigo D* documentan las condiciones materiales de vida en las comunas. Describen, por ejemplo, tanto el interior como el exterior de las viviendas, varias de las cuales están a medio construir y presentan claros indicios de hacinamiento. La casa de Ramón está sobrepoblada. En una escena, este personaje se vio obligado a ir a otra habitación para

---

<sup>13</sup> Otra vez se refiere al texto de Castells.

intentar dormir debido al intenso ruido provocado por la tos de uno de sus familiares, quien estaba acostado en una cama justo al lado de la suya. Asimismo, en la casa de Chéster, más allá del desorden que Adolfo trata de arreglar para encontrarse con su novia en un ambiente más limpio, se puede ver cómo los huecos de los bloques no enlucidos sirven como cajones improvisados en donde entre otras cosas se guardan los cepillos de dientes, siendo esto un indicio de cómo las personas se las ingenian para hacer su vida algo más comfortable. La película también muestra la precariedad de los servicios públicos, por ejemplo, la ausencia de agua potable obliga a recoger este recurso vital en tanques o las calles principales si es que están asfaltadas, se hallan en pésimas condiciones, mientras que la mayoría son sólo pequeños senderos por los que caminan los personajes haciendo alarde de gran agilidad.

El hecho de documentar la vida material en estos barrios, sin embargo, no significa que este largometraje espectacularice la pobreza o que su propósito sea escandalizar a la audiencia ni burlarse de la forma en que viven sus habitantes. Gaviria es muy cuidadoso en sus descripciones porque sabe que trabaja con personas que se esfuerzan por tener una vida digna a pesar de la escasez de sus recursos. La película aunque tiene como meta hacer visible la precariedad en las comunas, simultáneamente describe los aspectos positivos tanto de sus personajes como de los ambientes sociales en los que ellos se desenvuelven. Vemos varios planos, y en diferentes tramos del filme, en los que aparecen niños jugando o correteando. Esto es un ejemplo de que no todo es sufrimiento y pobreza, sino que también hay momentos de alegría o esparcimiento. También miramos un entrenamiento nocturno de fútbol que desdice del imaginario que asume estos barrios como lugares caóticos en donde prima “la ley de la selva”. Uno de los argumentos centrales de esta disertación es que los actores naturales de *Rodrigo D* viven la costumbre la violencia, pero esto no es lo mismo que decir que toda su vida se reduzca a la violencia. Mi tesis,

como lo voy a demostrar más adelante, es que la película muestra la cotidianidad de la guerra, la cual se caracteriza más por la ansiedad que por la explosión de la violencia.

El interior de la casa de la madre de Adolfo está limpio y ordenado. La hermana de Rodrigo, asimismo, trabaja muy duro arreglando el hogar familiar -tema que por cierto sería muy interesante abordar desde una perspectiva de género- y esta muchacha después de una pelea muy fuerte con su hermano en la mañana, en la noche le ofrece cariñosamente un vaso de leche o un agua aromática para ver si así él puede aliviar su insomnio. También su padre le brinda un trago a Rodrigo porque quiere conversar con él, le aconseja que se tome unos días de descanso, que salga de la ciudad; es decir, está muy preocupado porque lo ve deprimido todo esto a pesar de que este adolescente es muy insolente en su trato con él. La película, entonces, bajo ninguna circunstancia nos da una imagen sensacionalista de las comunas porque justamente quiere cuestionar el imaginario de la audiencia, la cual arbitrariamente suele imaginar que las personas marginales sobreviven en la mugre o sufren una carencia afectiva absoluta.

En otra escena, el Alacrán carga sobre sus hombros un balde de arena porque está ayudando a su madre a mejorar la construcción de la vivienda, además de que ha puesto a Ramón a ayudarlo en los quehaceres de la construcción. La indumentaria del primero indica que está relacionado con la cultura *punk*: usa una camiseta que le cubre la mitad del cuerpo y unos pantalones también muy ajustados, ambas prendas tienen una mezcla entre blanco y negro que sería muy extravagante para una mentalidad conservadora. Este contraste entre un muchacho rebelde que trabaja para ayudar a su madre, me parece, un claro ejemplo de cómo *Rodrigo D* describe la vida material en las comunas. Por un lado, presenta una precariedad que no responde a la mirada del cineasta, sino al contexto urbano en el que viven sus actores; pero, por otro, muestra cómo estas personas trabajan para alcanzar un mayor nivel de bienestar. Vemos como

aquélos que son considerados como naturalmente violentos, colaboran en la mejora de la calidad de vida de la familia.

Esta paradoja, que se observa en varias escenas más, es otra prueba de que la cámara describe con mucha responsabilidad el mundo material de sus actores. *Rodrigo D* parte del principio de que en las comunas viven seres humanos y no “animales salvajes”. Si el espectador se llegara a escandalizar por las imágenes que mira, no es porque Gaviria le presente una idea distorsionada o se regodee en lo abyecto. Como bien lo sugieren Carlos Jáuregui y Juana Suárez, en “Profilaxis, traducción y ética”, en el fondo lo que le molesta a esta mirada ofendida es el universo marginal de las comunas, al cual quisiera eliminar de la representación. Entonces habría que cuestionar más el punto de vista de este espectador que a las imágenes de la película y, especialmente, la profilaxis social que está detrás de su reclamo escandalizado.<sup>14</sup>

En *Rodrigo D*, simultáneamente se constata la informalización de la sociedad y de la economía. Para estos adolescentes asimilarse al mundo del trabajo no es una alternativa ni posible ni deseada. Ellos pertenecen a esas multitudes reticentes a la ideología proletaria, pero con suficiente poder para trastocar el orden urbano a partir de lo que Davis denomina las leyes del caos de la informalidad: la delincuencia, el narcotráfico, las redes del crimen organizado, entre otros elementos, los cuales son capaces de proveer “imprevisively well organized paragovernments to the poor” (“The Urbanization” 14). Ramón acompaña a Rodrigo a la escuela de Albeiro, aprovecha el viaje para controlar sus negocios y llama dos a estudiantes a quienes les pide cuentas de la venta de drogas. El primer niño le entrega un dinero y, por eso, recibe unos nuevos paquetitos de droga para seguir *metiéndola* en la escuela. Richard, el segundo, le cuenta que no tiene el dinero porque sus compradores le han quedado mal. Ramón le reclama molesto y

---

<sup>14</sup> Analizaremos con más detalle el pensamiento de estos críticos colombianos cuando abordemos el problema de la pornomiseria y de la responsabilidad ética.

le dice que es la segunda vez que le falla. Aunque, en este caso, el negocio de este personaje no trastoca el orden urbano en una forma violenta, lo hace de una manera más sutil. Aquí el narcotráfico también involucra a niños y su venta ocurre en una escuela, justamente el lugar que se presume alejará a los jóvenes de este tipo de actividades ilícitas. La acción de Ramón, entonces, atenta contra dos principios básicos de la “buena sociedad”: a) vende droga a niños y b) pone en crisis la educación que se supone como el antídoto de la violencia. En otro momento, lo vemos subvertir el orden por medio de la violencia cuando ayuda a robar un carro. Allí abusa de su fuerza física y golpea a una mujer de clase alta; luego abandona un bebé en la mitad de la calle por la presión del Alacrán a pesar de que quería secuestrarlo, sin ninguna consideración ante la fragilidad e indefensión de un ser humano tan pequeño. Es decir, trastoca todos los órdenes porque no sólo roba a los ricos, sino rompe todo código moral llegando a extremos en el que sólo le faltó matar directamente al bebé.

El robo del automóvil había sido planificado con anterioridad y se suponía que Adolfo iba dirigir la operación, pero para su mala fortuna tuvo que salir a *acampar* porque un jeep de las empresas públicas lo andaba buscando para secuestrarlo y luego matarlo. El coche había sido vendido previamente a su sustracción en medio millón de pesos, lo cual es un indicio de cómo el crimen organizado permea la vida de estos jóvenes, quienes son contratados para realizar actividades ilícitas en las que se mueven sumas de dinero significativas. Gracias a este tipo de “crímenes”, reciben una paga que funciona como un sistema de ingresos paralegal. Ramón recibió una suma importante para él porque en la noche mientras bebía con el Burrito, miramos cómo llama a un vecino borracho para regalarle 3.000 pesos, es decir, la protección paralegal no termina en los muchachos, sino que se expande a sus allegados. Esta acción también puede ser leída como una de las típicas paradojas de *Rodrigo D* en donde, por un lado, un personaje comete

excesos hasta con un bebé; mientras, que, por otro, ayuda a sus familiares, amigos y hasta vecinos.

Los actores de la película están al tanto de la fuerza disruptiva que obtienen gracias a sus acciones violentas; pero en tanto son conscientes de la inminencia de su muerte -Adolfo lo comenta dos veces- saben también que el ejercicio de su poder perturbador no los sacará de su evanescencia, más bien irremediablemente los sumergirá aún más en la espiral de violencia. Como dicen los versos de dos de las canciones: *This is your house. Welcome to hell, my friend* o *Todos en el sótano, ¡quién quiere vivir en esta puta sociedad!*, para estos chicos la vida en las comunas es un infierno del cual muchos de ellos sólo pueden salir por medio de la muerte. Sin embargo, debemos ser cuidadosos y no confundir el infierno con la vida en general de las comunas. La angustia de los actores no está dada propiamente por la pobreza, más bien obedece a esa continua expectativa de lo peor. Aunque es claro que ellos son pobres y no tienen los recursos económicos que desearían, esto no es condición necesaria ni suficiente para que opten por la vida de *pistolocos*.

De acuerdo con Martín-Barbero, la “violencia urbana” en Colombia no se reduce a la injusticia social, propone, en cambio, “entender el espesor cultural de estas violencias tanto de su origen como de su trama” (*Al sur* 235). En este sentido, los jóvenes no son ni agentes de inseguridad social ni personas carentes de valores sociales. Por un lado, en la sociedad contemporánea, el mercado hace de lo joven el paradigma de lo moderno, la lógica de la novedad es la mejor muestra de ello; pero no únicamente se lo sobrevalora el sentido innovador, sino también como símbolo de frescura, espontaneidad, de un cuerpo hermoso, atlético o veloz. Por otro, lo joven está completamente ligado al hedonismo del consumo. El problema “responde de manera explícita a la introducción en la sociedad de la racionalidad instrumental, que es la de la

modernidad, desarrollando al mismo tiempo la acumulación de capital y una cultura cuyo valor supremo es el dinero” (252).

Siguiendo estas contribuciones, podríamos decir que el vértigo del *no futuro* es el mismo que la lógica del consumismo, la cual expande indiscriminadamente la obsolescencia. Ahora bien, el consumo en el Norte no tiene el mismo rostro que en el Sur. En las periferias, los objetos no se hacen obsoletos tan rápido como en el centro simple y llanamente porque allí la capacidad de consumo es muy reducida; pero, en cambio, sucede algo más brutal, son los cuerpos los que se vuelven obsoletos no por la sobre carga de trabajo o ejercicio físico, sino porque las demandas del consumo hacen que no tengan futuro. Esa conducta juvenil que los juicios moralistas catalogarían por lo bajo como desordenada cuando no de asesina, es el rostro que adquiere la acumulación global en las comunas de Medellín. Estos muchachos también quieren obtener dinero fácil porque ese es el valor supremo del hedonismo contemporáneo, pero la única forma en que ellos pueden participar del consumismo es a través de la violencia. Si cuando el mundo laboral no les está clausurado, los ingresos que pueden obtener con un salario apenas les alcanza para sobrevivir y sobretodo no se corresponden con el tren del consumo que la globalización trae consigo. El mejor camino –cuando no el único- que esta juventud marginal encuentra para llevar a cabo el sueño del consumismo hedonista es a través de robos, asaltos, el *sicariato*, etc.

Si decimos que los adolescentes de las comunas son parte de *los nuevos condenados de la tierra*, resulta que al mismo tiempo que debemos considerar el mundo del consumo, bajo ningún aspecto debemos olvidar los problemas que trae consigo la acumulación global. Tal como la injusticia social no explica por sí sola la llamada “violencia urbana”, tampoco lo hace el consumismo hedonista. Los adolescentes viven en lo que hemos llamado el “cuarto mundo” en la medida en que son excluidos. De este modo, su violencia no sólo responde a una internalización



del deseo consumista, sino que simultáneamente es una respuesta a la violencia que reciben por parte de la exclusión global. La injusticia social producto de las nuevas formas de acumulación no se subordina al consumo ni viceversa, sino que ambos procesos van de la mano en una mezcla infernal que, tal como lo indica Martín-Barbero, transforma a los jóvenes de las comunas en desechables:

pues desechable significa tanto la proyección sobre las personas de la rápida obsolescencia de que están hechos hoy la mayoría de los objetos que produce el mercado; desechable tiene que ver también con la condición de desecho, esto es aquello que una sociedad desecha... porque le incomoda, le estorba (*Al sur* 236).<sup>15</sup>

*Rodrigo D* no trabaja con jóvenes de clase media, quienes están conectados a la sociedad de la información, sino con adolescentes que tienen clausurado el horizonte del mañana porque viven en la desconexión absoluta. La mejor vía para que estos jóvenes se conecten a la red es como agentes de inseguridad –robos, asaltos, sicariato- o del crimen organizado y es indudable que sus acciones delictivas ponen en jaque el orden urbano; pero asimismo el expansionismo de la globalización significa una inseguridad para ellos que no sólo los deslocaliza, desterritorializa o despacializa, sino que literalmente los mata en plena adolescencia. En este sentido, la ciudad estallada que propone Martín-Barbero sólo puede ser entendida al interior de una guerra, la cual no sólo significa un cambio de época en el sentido del surgimiento de nuevas formas de sensibilidad social o de una sociedad de flujos, sino también la radicalización de la exclusión social hasta extremos casi inimaginables. Entonces, al mismo tiempo que debemos entender el contenido cultural de “la violencia urbana” como correctamente pide este autor colombiano-español a los violentólogos de Colombia, también se hace urgente entender la globalización

---

<sup>15</sup> Martín-Barbero escribe como nota de pie de página: “En Colombia el término “desechable” se aplica a mendigos, prostitutas, niños de la calle y otros marginales a los que se denomina en forma genérica: “desechables” (*Al sur* 236).

como la expansión de una guerra inhumana, la cual se cobra la vida de la población marginal masculina en cifras escandalosamente altas.

La espiral de violencia, por tanto, no está propiamente en los excesos de los jóvenes ni en las cadenas de venganzas que hace que sus propios compañeros los asesinen, sino en la forma como se expanden los ideales del consumo y los procesos de acumulación global a las comunas. Entonces, *Welcome to hell my friend*, no significa una mala traducción del mundo marginal para una audiencia de clase media, sino la bienvenida que les da la globalización a estos jóvenes, quienes sólo se pueden subir al tren del consumo a través del vértigo de la violencia que significa el infierno del *no futuro* para ellos. La globalización en las periferias implica la expansión de la costumbre de la violencia, es decir, de la exclusión social, la cual golpe a golpe va demoliendo los cuerpos de estos adolescentes hasta convertirlos en desechos sin ni siquiera permitirles llegar a la adultez. Las estadísticas dicen que en Medellín hubo “40.000 jóvenes asesinados entre 1985 y el 2002” (Riaño, XXXV), como testimonio de ello está la dedicatoria que aparece al final de la película:

Esta película está dedicada a la memoria de John Galvis [quien tenía asignado el papel protagónico que luego tomara Carlos Mario Restrepo (Adolfo), pero murió antes de empezar el rodaje], Jackson Gallego [Ramón], Leonardo Sánchez [El Burrito] y Francisco Marín [Henry], actores que sucumbieron sin cumplir los veinte años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona.

Estos actores fueron asesinados antes de que el largometraje se estrenara. Poco tiempo después, murieron los demás, por ejemplo, Carlos Mario Restrepo fue asesinado “[e]l 27 de marzo de 1989, el mismo día que recibió una invitación para asistir al Festival de Cannes” (Hylton 23). En la actualidad, sólo dos de los protagonistas sobreviven: Ramiro Meneses (Rodrigo) y Winston James Milán (Édgar), quienes propiamente no estaban involucrados en actividades delictivas. El significado *del término normal de una persona* es un homenaje a los

actores para que puedan derrotar al *no futuro* por lo menos en el ámbito de la memoria como también una crítica a la sociedad contemporánea que los condenó a morir en plena adolescencia. Esta frase no es de “un tono pindárico casi ofensivo” (Gómez 88) como la descalifica Antonio Gómez, cuyo juicio pierde de vista las muertes prematuras y violentas de los jóvenes actores de la película.

### **1.2.2 Los rituales de la muerte, las leyes del caos y la sociedad política de las comunas de Medellín**

Pilar Riaño, en *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*, sostiene que la estigmatización de los jóvenes de las comunas como sicarios trajo consigo un incremento significativo de la violencia y como resultado de ello un mayor número de muertos. Sin embargo, según la autora, estas imágenes paradójicamente también les dieron una visibilidad pública y les abrieron a espacios de participación a través de la negociación de acuerdos de paz o de espectaculares representaciones mediáticas. Riaño hace una antropología urbana del recuerdo y de la memoria en las comunas nororientales de Medellín, allí descubre que la violencia y la muerte está inserta en una compleja red de rituales y ceremonias, cuyo objetivo es superar el borramiento que les impone a estos jóvenes su condición de excluidos. La performatividad de estos rituales, por un lado, los hace visibles irónicamente por el exceso de sus acciones y gracias al miedo o la fascinación que la violencia produce en el imaginario colectivo; mientras que, por otro, la muerte y los muertos se constituyen en “hilos conductores de la narración de una historia oral y una imaginaria simbólica, y como organizadores centrales de las interacciones cotidianas de los jóvenes” (110).

Si relacionamos las tesis de Riaño con las de Davis, tenemos que el consumo de drogas o alcohol, las letras y el ritmo de su música, los robos y muchas otras formas de exceso, son

rituales mediante los cuales los jóvenes de las comunas adquieren visibilidad gracias a la fuerza disruptiva que les ofrece el mundo *underground* del crimen y la violencia de las “leyes del caos”. El mismo hecho de trastocar el orden urbano se constituye en una lucha por la representación mediante la cual los jóvenes marginales salen a la escena pública frente un discurso hegemónico que los amenaza diariamente con una “profilaxis social”. Asimismo ante a la fugacidad de la vida de la juventud masculina en las comunas, los actos que se asocian con la muerte son ceremonias de duelo y recordación que tienen por objeto impedir que las vidas de quienes ya han muerto y de los que pronto lo harán, se queden en la irrelevancia del olvido. Estas ceremonias son formas de poner un rostro a los desaparecidos, de hacer que la vida de éstos y las suyas propias “valgan la pena” en un contexto en el que la muerte les espera a la vuelta de la esquina.

Las prácticas de la memoria, a través de las cuales los jóvenes de Medellín resignifican a los muertos en el mundo de los vivos, sugieren una forma de reconciliar la pérdida de vidas humanas y la pesadumbre. Estas prácticas de la memoria le otorgan a la vida diaria un sentido de continuidad y coherencia. Al asignarle a un lugar particular cierto temperamento o espíritu, o por medio de marcas hechas en entornos físicos, los difuntos son inscritos en el lugar y continúan teniendo un vínculo con los vivos (Riaño 110-111).

En otra escena, Víctor le comenta a Adolfo, quien regresaba a la casa en la que estaba *encaletado*, que vio al Caliche, un muchacho ya muerto. “*Me miraba igual, se sonreía igual y todo, pero con la nariz distinta*”, dice, “*me miraba con ganas como de saludarme*”. No sabemos si el Caliche era su compañero a quien dispararon y él vio como caían a patadas –parece ser que éste es el caso- o, en su defecto, por el tono ambiguo de su lenguaje, una de sus culebras ya fallecidas. Lo interesante de la historia es cómo los muertos se constituyen en el eje narrativo de varios relatos. En primer lugar, vemos que se trata de una historia en la que está presente la muerte. Esta presencia no sólo se aprecia en el contenido del lenguaje, sino en la proxémica, Víctor está agitado porque vino muy apurado a contarle su extraña experiencia a Adolfo y su

cuerpo comunica una relación muy cercana con la muerte. Segundo, si se trata del amigo asesinado, es una manera de recordarlo y evitar que desaparezca en el olvido absoluto, es decir, estaríamos ante una especie de milagro en donde los muertos regresan a la vida. En cambio, si se tratara de una culebra, esto nos comunica el temor del narrador a la venganza y el alto riesgo de morir en el que se encuentra.

Si comparamos los argumentos de Riaño otra vez con las ideas de Davis, tenemos que aquello que este último entiende como el verdadero choque en el mundo contemporáneo “is not a war of civilizations but an oblique clash between the American *imperium* and the labor-power it has expelled from the formal economy” (“The Urbanization” 14). Esto significa la guerra entre las periferias del mundo globalizado, cuyos habitantes recurren a las leyes del caos para escapar de la desprotección y de la exclusión, y los centros que se encuentran perfectamente conectados al capital transnacional, los cuales controlan la institucionalidad o el aparato de Estado y, por ende, el uso de la “violencia legítima”. Los rituales de la muerte y los demás excesos que describe Riaño serían una muestra de las leyes del caos en tanto formas de gobierno paralegales que desarrollan los *nuevos condenados de la tierra*.

En *Rodrigo D*, tras el ajusticiamiento de Johncito, presumiblemente por parte de la policía, ya que un jeep de una empresa pública *lo alzó* (secuestró), vemos cómo su familia lo vela junto con sus amigos. Allí se bebe alcohol o café y su madre pone la canción *I Wish You Were Here* de Pink Floyd porque era la que más le gustaba a este personaje. Gaviria utiliza esta canción para mostrar las diferencias entre los grupos *rockeros* de las comunas en donde están los de la vieja guardia, los metaleros y los *punks*, todos ellos con diferentes estilos. Hubo quienes se quejaron de que la película distorsionó la cultura del *rock marginal* vinculándola a la delincuencia. Ramiro Meneses le cuenta a Ruffinelli que él fue considerado como traidor por

muchos *punks* debido a su participación en *Rodrigo D.*<sup>16</sup> Sin embargo, está cinta mal podría asociar la contracultura con el crimen porque lo que está en discusión es el propio concepto de delincuencia. Asimismo, a la mayoría de los *pistolocos* en Medellín se identificaban más el *rock clásico* que el *punk* o al *metal*, tal como sucedía con Johncito aunque en el caso del Alacrán ocurre lo contrario.

Sabía que podía hacer una película con actores naturales, [comenta el director colombiano], lo primero que hice fue ir a los barrios. Así conocía a Ramón Correa y al mismo Ramiro Meneses. Con ellos descubrí ese mundo de los punkeros y metaleros, y el de los sicarios que habían sido en principio rockeros vieja guardia y luego, distanciados de la música, habían empezado a robar, ese mundo donde robar no es un delito sino una cultura (León 87).

Más tarde en el funeral de Johncito, uno de sus tíos levanta la grabadora, la pone en el ataúd y le dice al cadáver: “*Siquiera te fuiste a lo avión* (una vida extremadamente acelerada)”, luego sentencia: “*Pobres huevones los que están aquí*”, refiriéndose al hecho de que los vivos son muertos en vida porque aún deben sufrir el infierno de la exclusión y la marginalidad. Este velorio tiene dos propósitos: primero, es un tributo a uno de los actores naturales que fue asesinado antes de comenzar el rodaje y, segundo, es una forma de documentar las prácticas culturales alrededor de la muerte de uno de los adolescentes de las comunas que, como hemos visto, se ha transformado en una costumbre.

Partha Chatterjee, en *The Politics of the Governed*, recuperando los aportes de Homi Bhabha, sostiene que la modernidad consiste en el choque entre de dos fuerzas. La primera, es un

---

<sup>16</sup> En una entrevista publicada en *Youtube* bajo el título *Ramiro Meneses baterista y voz de Mutantex*, este actor considera que la película fue un aporte al *punk rock* de las comunas de Medellín porque fue la primera vez que se grabó esta música. De este modo, *Rodrigo D* es el único testimonio del *rock underground* de los ochentas en la ciudad colombiana al mismo tiempo que esta cinta permitió a las bandas que allí aparecen escucharse a sí mismas y reconocer sus propios sonidos. “La música cobró importancia [señala Meneses] en la película porque era importante para la vida de muchos de los personajes de la película, porque era importante para muchos de los que participábamos en la película. Era nuestra vida”.

deseo utópico<sup>17</sup>, un discurso pedagógico y universalista, el cual construye un tiempo vacío a través de una teleología que favorece la expansión del capitalismo. La segunda, la performatividad de ese utopismo que toma lugar en un espacio de heterogeneidad. Según el historiador bengalí, esta heterogeneidad no significa la pervivencia de temporalidades premodernas, más bien es consecuencia del universalismo porque cuando su deseo utópico adquiere una forma concreta lo hace sobre una realidad heterogénea que lo resiste y el conflicto entre estas dos fuerzas necesariamente produce diferencia. De ahí que, de acuerdo con este autor, no es correcto considerar que tiempos premodernos perviven o se hibridan con la modernidad, “these ‘other’ times are not mere survivors from a pre-modern past: they are new products of the encounter with modernity” (7). Esta diversidad de temporalidades es el resultado de la performatividad del utopismo, el cual en su marcha produce asimetría. Por esta razón, para este autor, la modernidad no puede ser reducida, como comúnmente se lo hace, al ideal utópico, sino que consiste en la negociación entre el tiempo homogenizador y la realidad heterogénea.

Chatterjee ilustra esta negociación a través de la interacción entre la sociedad civil y lo que define como sociedad política.<sup>18</sup> La primera supone que todas las personas gozan de los mismos derechos ante el Estado porque su utopismo radica en la ciudadanía universal y, por lo tanto, para este historiador, es una categoría útil para quienes gobiernan. Por otro lado, la

---

<sup>17</sup> Chatterjee retoma la distinción benjaminiana entre un tiempo pleno y otro vacío –carente de experiencia-. El deseo utópico del primero es de tipo materialista mientras que el segundo es historicista y universalista. Cuando este autor se refiere a la utopía de la modernidad, no se trata al deseo materialista, sino del idealismo que intenta homogeneizar la vida y el espacio. En el análisis de *La vendedora de rosas*, tendremos la oportunidad de hablar con mayor detenimiento sobre las imágenes utópicas materialistas que se originan en la heterogeneidad y que se constituyen en una forma de resistencia.

<sup>18</sup> El cuestionamiento de Chatterjee al concepto de sociedad civil está al tanto de que el pensamiento gramsciano también asimiló la sociedad política con el Estado y la sociedad civil como independiente a este último. Por eso, Chatterjee aclara lo siguiente: “When I use that term [political society], I am always reminded that in *The Prison Notebooks*, Antonio Gramsci begins by equating political society with the state, but soon slides into a whole range of social and cultural interventions that must take place well beyond the domain of the state. It is clear that in pushing the project of turning subaltern subjects into citizens, the modernizer have encountered resistances that are facilitated by the activities of political society. But I have tried to emphasize that even in resisting the modernizing project that is imposed on them, the subaltern classes also embark on a path of internal transformation” (51).

performatividad del deseo de la ciudadanía plena toma cuerpo a través de la administración estatal que coincide con lo que Michel Foucault entiende como la gubernamentalidad, ya que utiliza las tecnologías de la regulación para constituir poblaciones clasificando a las personas de acuerdo con categorías sociales específicas y produciendo de este modo diferencia entre los grupos clasificados. Según Chatterjee, la sociedad política se encuentra en la interacción entre las poblaciones (grupos subalternos) y las formas de administración de la gubernamentalidad.

We have therefore described two sets of conceptual connections. One is the line connecting civil society to the nation-state founded in popular sovereignty and granting equal right to citizens. The other is the line connecting populations to governmental agencies, pursuing multiple policies of security and welfare... To distinguish it from the classic associational forms of civil society, I am calling it political society (37-38).

A diferencia de la sociedad civil, el lenguaje de la sociedad política no es el de los derechos, sino el de la justicia y del derecho a (sobre)vivir; o sea, estamos ante la agencia de los gobernados, cuyas prácticas trascienden el dominio de la ley ubicándose en la paralegalidad. De la misma manera, los problemas de la identidad como origen esencial no tienen mucha relevancia de acuerdo con Chatterjee porque la sociedad política es resultado de las tecnologías del aparato de Estado. De ahí que lo importante, según este autor, consiste en rastrear las mediaciones gracias a las cuales las poblaciones entran contacto con lo estatal. Este tipo de mediaciones, sin embargo, están en *una zona ambigua de negociación* en tanto son las tecnologías de la “modernidad utópica” las que discriminan y convierten a las personas en poblaciones; pero a pesar de que estas poblaciones resisten el control estatal, aún pueden alcanzar algunos de los beneficios del utopismo moderno cuando se vinculan al sistema como, por ejemplo, algunos servicios públicos. En la medida en que la sociedad política no es un ideal carente experiencia, no es ordenada ni bella, más bien todo lo contrario, puesto que es el resultado de la gubernamentalidad evidenciando el *lado oscuro y feo* de la modernidad. O dicho



de otro modo, allí las contradicciones sociales se hacen visibles en todas sus dimensiones y quienes son objeto de las decisiones gubernamentales aunque resienten este tipo de políticas, simultáneamente tratan de sacar provecho de los resquicios que les permite la regulación estatal.

Political society will bring into the hallways and corridors of power some of the true squalor, ugliness and violence of popular life. But if one can value the freedom and equality that democracy promises, then one cannot imprison it within the sanitized fortress of civil society (74).

A pesar de que los barrios de las comunas son el resultado de la desurbanización global y la mayoría de ellos se trata de invasiones sin una adecuada planificación técnica, son poblaciones en la medida en que tienen su origen en el ordenamiento urbano. Si invertimos los términos, podemos apreciar que sus habitantes no viven en el centro de la ciudad justamente porque la administración urbana no los dejó asentarse allí, sino prácticamente los expulsó hacia los márgenes. La planificación del espacio, entonces, divide a la ciudad de Medellín básicamente en dos zonas: la primera, el centro en las partes bajas, “la ciudad” en donde está el comercio formal y las zonas de residencia de la “buena sociedad”; la segunda, las zonas altas en las montañas habitadas por los pobres y las masas de desplazados. La “buena sociedad” se constituye en el ideal de la sociedad civil en la medida en que el Estado defiende sus derechos y garantiza su propiedad. Estas personas no tienen necesidad de subir a las comunas, pues lo que allí sucede o deje de suceder no es asunto suyo.

En cambio, la gente que vive en las comunas en tanto sociedad política no puede desentenderse de “la ciudad”, tiene que bajar allí para conseguir los recursos económicos que le permita sobrevivir o, en su defecto, para solicitar servicios públicos y legalizar sus viviendas; es decir, estas personas entran y salen del centro y, por ende, de su legalidad. La mayoría son trabajadores informales que encuentran un trabajo precario en los negocios legales de la construcción o del servicio doméstico, sabemos que Rodrigo era albañil antes de la muerte de su

madre; pero simultáneamente estas personas se ven obligadas a ganarse la vida más allá de la ley y muchas veces en contra de ella. Por ejemplo, los barrios en los que habitan son producto de invasiones ilegales o los adolescentes bajan a robar a los ciudadanos desprevenidos. Los habitantes de las comunas, entonces, se encuentran en una zona ambigua de negociación porque a pesar de que “la ciudad” los excluye, ellos necesitan de ella irremediablemente.

En *Rodrigo D*, la geografía montañosa de Medellín hace que “la ciudad” ocupe el centro del campo visual de las comunas y se torne en su referente. La contraposición permanente de planos en picado y contrapicados representa esa continua entrada y salida de “la ciudad” al mismo tiempo que refleja la exclusión que padecen los habitantes de los barrios marginales, quienes miran “la ciudad” como si no pertenecieran a ella a pesar que sus documentos de identidad digan que son colombianos o residentes de Medellín. Esto significa que el centro requiere de la mano de obra barata que proveen los trabajadores informales con el fin de reducir los costos de producción y, de este modo, los convierte en subproletarios suburbanos. La lógica de la acumulación, entonces, implica necesariamente la expulsión hacia los márgenes de muchas personas mediante la privatización tanto de los servicios como de los espacios públicos y la consecuente flexibilización de la economía. Lo irónico está en que la globalización rompe con la utopía del pleno empleo o sociedad salarial y cierra definitivamente las puertas del trabajo formal y de la seguridad social también a demasiadas personas. Con ello, la marginalidad no sólo es un desplazamiento, sino que se constituye en la performatividad excluyente de la acumulación global.

### **1.2.3 De la ciudadanía a la performatividad paralegal**

Susana Murillo y otros, en su artículo “Buenos Aires, entre el miedo a las epidemias y la angustia frente al resto”, realizan una etnografía de la capital argentina contemporánea e identifican que en la actualidad existe un ambiente con altos niveles de inseguridad, incertidumbre y angustia. De acuerdo con los autores, después de la segunda guerra mundial, el plan Marshall impulsó el Estado de Bienestar en donde a los derechos civiles y políticos se sumaron los sociales, últimos que obligaban al Estado a garantizar el trabajo, la salud, la educación, los servicios públicos y la seguridad social, promoviendo así el ideal de una “sociedad salarial amplia e inclusiva” (131). Con la emergencia del neoliberalismo se produjo una agresiva remercantilización del trabajo, la cual vino aparejada tanto con la desregulación de los códigos laborales y la consecuente flexibilización laboral como también con una acelerada desinversión social en donde el concepto de seguridad pasó de los derechos sociales a la protección de la propiedad y la inversión privada.

Estos autores, al igual que Martín-Barbero, señalan que el nuevo modelo también significó la privatización de los espacios públicos; con ello, los sitios de reunión pública se redujeron considerablemente teniendo como resultado una gran fragmentación social. Esta ruptura de los lazos sociales y redes de solidaridad trajo consigo “la incapacidad de unir reflexión y acción a partir del reconocimiento del otro y de generar un proyecto colectivo” (129). De la misma manera, la pérdida del Estado como garante de los derechos sociales resultó en la reducción de la protesta social y en una mayor incertidumbre puesto que desapareció el referente ante quien reclamar. Todo esto, según los investigadores argentinos, aumentó la angustia social y como muestra de ello está la “búsqueda desanclada de soportes relacionales perdurables” (142), obedeciendo esto a dos razones fundamentales: primero, la concepción del tiempo cambió

radicalmente, “el pasado se niega y del futuro se huye. Lo que queda es un presente continuo, y la inmediatez permanente se apropia de los cuerpos constituyendo sujetos sin historia” (129). Por otro, la eficiencia o eficacia como parámetro de juicio se impusieron ante los demás y su dureza hace que predomine el sentimiento desmoralizador de la de derrota en la mayoría de los casos.

La caída del Estado de Bienestar y la emergencia del neoliberalismo, de acuerdo con los autores, produjo una ruptura en la noción de ciudadanía originando cuatro nuevos tipos de subjetividad ciudadana. Tres de ellas relacionada entre sí por una actitud negativa: la primera, una ciudadanía resignada que asume la imposibilidad del Estado para garantizar los derechos sociales. La segunda, una ciudadanía individualista que reivindica los derechos civiles y políticos, la empresa privada, la libre expresión y el derecho al voto. En este tipo de discurso se pierde el ideal de la sociedad salarial y las posibilidades de solidaridad desaparecen. La tercera, una ciudadanía ausente invadida por una actitud nihilista en donde el futuro es negro y se vive en un presente inmediato. “En este caso no hay una aceptación de lo dado sino una situación mucho más dramática: lo dado se impone y no hay escapatoria alguna” (129). Por último, una ciudadanía resistente o más positiva contrapuesta a las tres anteriores. Aquí hay una revaloración de los derechos propios del Estado de Bienestar, pero simultáneamente de “derechos que exceden lo netamente estatal o territorial (desde derechos humanos hasta ecologistas [también incluiría los de las identidades indígenas, los feministas y de la sexualidad])” (130), cuya matriz discursiva se encuentra en “la exigencia de mayor justicia e igualdad” (130).

Si seguimos el esquema de Murillo y su equipo de investigación, *Rodrigo D. No futuro* ya desde su mismo título constataría lo que los autores argentinos llaman ciudadanía ausente. La retirada del Estado de Bienestar en América Latina implica un proceso de suburbanización radical en donde, por un lado, los planes de vivienda desaparecen y muchas personas, como los

habitantes de las comunas de Medellín, deben ingeniárselas para sobrevivir en los márgenes. Mientras que, por otro, la desprotección social se dispara, el Estado es incapaz de proteger a las poblaciones suburbanas por lo que estas personas se encuentran a merced de un sinnúmero de abusos. Sin embargo, esto no quiere decir que la violencia que allí se viva sea fruto de la ausencia estatal, sino que lo irónico es que el mismo Estado ejerce niveles excesivos de violencia en estos lugares por lo que podríamos afirmar que allí el aparato estatal funciona justamente a través de su ausencia.

La ciudadanía y los derechos en estas áreas se hallan en una zona ambigua debido a que al mismo tiempo que esta gente forma parte de la sociedad colombiana o latinoamericana, es excluida de ella. En las comunas de Medellín, del mismo modo, la subjetividad individualista que se encierra en la intimidad no tiene mucho peso, pues la sobrepoblación dificulta el desarrollo de este tipo de privacidad. Pero, por otro lado, en lo que se refiere a la concepción del tiempo, los actores de *Rodrigo D* sí están encerrados en la inmediatez de un presente que se vuelve aún más angustiante en la medida que ellos saben que no tienen salida, su muerte está cerca. Sin embargo, no comparto el espíritu de catalogar a los adolescentes de la película como un tipo de ciudadanía ausente. Pilar Riaño, por ejemplo, señala:

Las dinámicas históricas de exclusión y discriminación poseen una expresión geográfica definida en Medellín, al igual que en muchas otras ciudades de América Latina (Caldeira 2000). Como resultado de las fuerzas de segregación y discriminación, la mayoría de los jóvenes de las zonas populares de la ciudad tienen una débil conexión con la ciudad en general, con sus espacios públicos y sus hitos. Pero, si bien no existen relaciones significativas con la gran ciudad, sus prácticas territoriales de protección y su uso de la violencia no están desprovistos de aspiraciones sociales más amplias. Las prácticas territoriales de protección cívica y policiva por parte de grupos armados, como las milicias [vinculadas fundamentalmente con el paramilitarismo después de los 2000], por ejemplo, indican la tentativa –aunque controvertida– de ejercer una función ciudadana (Gutiérrez, 1998). El ejercicio de esta función cívica de la “seguridad”, los roles de los

sicarios como administradores de la muerte, y las luchas territoriales internas son medios para visibilizarse socialmente e intentos de comunicarse con la sociedad (183-184).

En este sentido, Rodrigo y sus compañeros son una sociedad política que trasciende el ideal de ciudadanía. Estos muchachos excluidos cuando bajan trastocan completamente el orden de la ciudad llevando consigo la espiral de violencia que los consume: entran y salen del centro de Medellín para robar o cometer sus fechorías dejando una estela de miedo si no de sangre tras de sí. En la medida en que la paralegalidad es el lenguaje de la sociedad política, las leyes del caos son redes de protección que ofrecen lo que el Estado es incapaz de garantizar. Gracias a ellas, se contrarresta la violencia tanto de otros grupos “paralegales” que a toda costa intentan imponer su ley en los barrios como del Estado o “la ciudad” que los excluye, cuando no elimina directamente a la población suburbana juvenil masculina.

La paralegalidad no puede ser comprendida como una alternativa, sino que es la otra cara de la globalización. Esto significa que las leyes del caos se constituyen en la performatividad del deseo utópico universalista del mercado global y, por ende, no son independientes de la administración estatal, sino que ambas están en íntima relación con ella. En el caso concreto de los actores naturales y personajes de la película, la sociedad política se ubica en la zona ambigua de la supervivencia en donde los adolescentes recurren a la paralegalidad para obtener la visibilidad que les niega la discriminación social. Estos muchachos son excluidos del consumo porque no tienen capacidad de consumo, pero irónicamente logran insertarse en el consumismo global a través de la violencia de las leyes del caos. En la canción *Dinero* del grupo Pestes, se canta en un tono muy fuerte: *Dinero-Angustias, Dinero-Problemas, Dinero-Sistema*, evidenciando, con ello, cómo las prácticas violentas suburbanas se constituyen en la forma concreta que adquiere el ideal homogenizador del consumo y su búsqueda de dinero en el contexto de la marginalidad.

En la medida en que *Rodrigo D* trabaja con la sociedad política, no endilga la violencia de Medellín a las comunas ni juzga a sus adolescentes como antisociales. Tampoco toma el camino fácil de criticar a todos por igual y sugerir que la solución al problema no está ni en el Estado ni en la paralegalidad, sino en un tercer espacio que correspondería a la audiencia en tanto sociedad civil independiente del aparato estatal y compuesta por ciudadanos responsables. El director colombiano desea descentrar la actitud indiferente de los espectadores, su “trabajo se dirige contra la idea del ciudadano escondido en su subjetividad, que no ve a nadie, que sólo vive la vecindad consigo mismo” (Jáuregui, “Violencia”, 234). Gaviria piensa que quizás los personajes de su cine le den a este ciudadano “la oportunidad de salir de [su] vecindario egótico” (235). La crítica de *Rodrigo D*, por tanto, es mucho más sutil que la propuesta de construcción ciudadana, porque hace visible aquella violencia invisible de la exclusión contemporánea y, por ende, de la misma utopía de ciudadanía.

En este sentido, la utopía historicista del mercado global ejerce una violencia enorme en su performatividad, la cual destruye cualquier tipo de organización que se oponga a su lógica de acumulación. Como lo venimos diciendo, esta violencia global necesariamente tendrá su correlato en la violencia de ciertas formas de la paralegalidad, por ejemplo, el narcotráfico o las bandas criminales. Por eso, quienes recurren a la paralegalidad para sobrevivir u obtener algún nivel de protección, no cumplen con los requisitos del buen ciudadano, puesto que sus prácticas no acatan la normativa legal de la institucionalidad y su praxis contempla entrada y salida constante de la legalidad porque siempre fueron excluidos de la misma. El ideal del ciudadano responsable es excluyente porque para materializarse identifica “un otro” al que debe civilizar. Por ejemplo, si el objetivo es mejorar las prácticas ciudadanas en los barrios marginales, necesariamente se parte de la consideración arbitraria que sus habitantes aún no son ciudadanos

plenos. De este modo, se establece diferencias entre las personas en función de los espacios que habitan y quienes viven en la marginalidad se transforman en ciudadanos de segunda categoría porque no cumplen con los requisitos de una ciudadanía responsable. Se justifica generalmente esta discriminación con el sofisma de que los niveles de educación o las condiciones materiales de esta gente son sumamente precarios. El utopismo vacío de la sociedad civil, por tanto, excluye a las masas del subproletariado global de la ciudadanía y, en el mejor de los casos, los cataloga como *ciudadanos en transición de serlo*, cuando no directamente en delincuentes.



### 1.3 EL OTRO COMO UN SEMEJANTE: UNA CONVERSACIÓN VITAL

#### 1.3.1 Un humanismo alternativo y el fin de la pornomiseria

The term *pornomiseria* [de acuerdo con Ilene S. Goldman] conflates pornography with misery, and refers to film which exploited Colombia's poverty for profit and international recognition. In the 1960s and 1970s, *pornomiseria* films were in high demand in international film markets, especially in the First World. Demonstrating Colombia's uneasy role in the **New Latin American Cinema** movement, some *pornomiseria* filmmakers, such as Bella **Ventura** in *Hasta cuándo* (How Long) (1978), argued that their films showed the reality of the misery, hunger, poverty and repression of the period. The very fine line that separates *pornomiseria* films from political and activist films is defined by the film's intended audience and production values (en Balderston 1182).

El cine de la pornomiseria, según Omar Khan, conmocionó los festivales europeos “con películas descarnadas que elevaban a protagonistas las miserias de las gentes, la vida de los marginales, los niños de la calle, las actividades del narcotráfico, la indiferencia y corrupción políticas”. Ante el éxito internacional de la pornomiseria, los cineastas del grupo de Cali, en especial Carlos Mayolo y Luis Ospina, indica Khan, reaccionaron contra este tipo de producción aduciendo que “sus realizadores eran burgueses que sacaban beneficio y lustraban sus apellidos en marquesinas retratando, a través de estereotipos y tremendismo, una realidad que desconocían y les era totalmente ajena”.

La pornomiseria se fascina en mostrar “personas degeneradas” en contextos de absoluta miseria. De este modo, las cualidades humanas de los personajes representados desaparecen y, con ello, *se los rebaja a la condición de “animales” o “subhumanos”, cuyo único horizonte de vida prejuiciadamente se reduce a una decadente y patológica supervivencia*. No existe, sin

embargo, nada en el exterior que sustente la mirada pornomiserabilista, sino que exclusivamente estamos ante la construcción de un *otro imaginario* sobre el cual se proyectan miedos, vulnerabilidades y deseos propios. Los directores pornomiserabilistas se valen de la pobreza de la gente para obtener beneficios personales sean éstos de índole económica o de prestigio cultural/académico. La pornomiseria, entonces, consiste en un mecanismo de autorización, cuyo funcionamiento es similar a una ventriloquía que habla por *un otro* para justificar su exotización, explotación o exclusión, desde un imaginario distorsionado y distorsionante que se encierra en el sensacionalismo. Si retomamos la crítica de los cineastas de Cali en su documental *Agarrando Pueblo*, es claro que en el mundo académico existía o quizás todavía existe la creencia arbitraria de que describir el tercer mundo necesariamente implica mostrar “una cultura de la miseria”. Agarrar pueblo significa esa búsqueda de lo abyecto para supuestamente abordar de manera adecuada el fenómeno de la pobreza, pero lo único que se pone en evidencia en este tipo de mirada son los prejuicios enraizados en cierta intelectualidad.

Luis Duno-Gottberg y Forrest Hylton, en “Huellas de lo real”, sostienen que Ospina y Mayolo “desmontan una industria que se entregaba a los hábitos de consumo de las metrópolis, las cuales esperaban una producción continua de imágenes sobre la pobreza y los horrores del tercer mundo” (553). Los reclamos de estos cineastas hacia la producción cultural del primer mundo también son válidos, pues la inclinación etnocéntrica que representa las periferias como lugares abyectos, es el mecanismo que utilizan las metrópolis para construir *un otro* proyectando hacia los márgenes aquello que se desprecia y teme para así reafirmar su sentimiento arbitrario de superioridad.

Gaviria comenta que *Rodrigo D* recibió muchas críticas, las cuales opinaban que *Rodrigo D* “no tenía un centro, un orden dramático” (Ruffinelli 85), que presentaba una realidad sin

transformación; es decir, que el trabajo del director era escaso porque se dedicó filmar sin una reflexión previa y se dejó absorber por el entusiasmo de un realismo ingenuo. El filme también ha sido criticado por representar “los lugares más miserables” y violentos de la sociedad colombiana desde un punto de vista morboso que se fascina con la miseria. Sin embargo, desde una lectura más detenida vemos que el largometraje se cuida mucho de mostrar escenas sangrientas o de “adolescentes depravados”, Gaviria no hace una crónica roja de delitos o asesinatos por lo que la violencia propiamente más que en la película –aunque hay escenas en las cuales hay robos y el asesinato de uno de los personajes centrales-, se encuentra en la mirada –quizás moralista- de esos espectadores que descalifican el largometraje.

En *Rodrigo D*, su director se arriesga a representar una realidad a la que como individuo no pertenece dada su condición social de clase media, pero que para nada es ajena a su ciudad o su historia. Gaviria señala claramente que él no va a las comunas a buscar un “otro” que aunque coexiste con “nosotros”, tiene una historia completamente diferente a la nuestra porque se piensa que ese otro “no somos nosotros” (“Del documental” 87). Tampoco envuelve una caótica realidad con el manto de una noticia que implícitamente le dice a la audiencia “por fortuna eso no te ocurre a ti” (87). *Rodrigo D* quiere romper esas fronteras que separan al otro del nosotros para mostrarnos que a pesar de las diferencias entre ambos, los dos formamos parte de la misma ciudad, nación o mundo global. La historia de vida de esos adolescentes no es ajena a la nuestra, por lo que el *no futuro* al que están condenados y su terrible violencia no son una “cultura de la miseria” de un “otro depravado”, sino parte de una historia exageradamente violenta que todos compartimos. Porque, según Gaviria, “[l]a pornomiseria existe cuando tú no reconoces que del otro lado de la cámara existen unas personas que tienen un pensamiento que las hace iguales a ti” (León 89).

El supuesto morbo del director no existe porque, por un lado, su filme evidencia que ese “otro” es un semejante, cuya vida tiene el mismo valor que la nuestra. La vida de los muchachos de las comunas, como cualquier otra persona, tiene tanto momentos de alegría como de frustración, de ternura y de crueldad. En lo que se refiere a la violencia, ésta no está exclusivamente en las acciones de estos muchachos, sino, en especial, en la mirada del espectador que de antemano juzga a los adolescentes como seres violentos o en la sociedad contemporánea en general que los excluye. Pero hay un punto que cabe explicar mejor para evitar malos entendidos porque a pesar de que ellos y nosotros tenemos la misma historia, en su caso, la violencia los ha puesto en una posición mucho más difícil que la de la audiencia, pues ellos apenas superaran la frontera de la adolescencia. O sea, nuestra seguridad o inseguridad no tiene punto de comparación con el *no futuro* de los adolescentes de las comunas. En consecuencia, la película no se regocija en ninguna “cultura de la miseria”, sino que su objetivo es criticar la indiferencia del “nosotros” que se niega a ver u olvida la violencia que ejerce y que se separa arbitrariamente de “unos otros” a quienes tilda arbitrariamente de “miserables” o “psicópatas”.

Frente al lugar común de catalogar al cine de Gaviria como pornomiseria, Carlos Jáuregui y Juana Suárez, en su artículo “‘Profilaxis, traducción y ética’”, señalan que esta acusación corresponde al desasosiego que produce en el espectador el hecho de que el rostro que allí vemos sí tiene un cuerpo y no es una “imagen pura en la evanescencia del completo simulacro” (388), última a la que acusan como la responsable de lo que el Gaviria denomina como “el milagro de la indiferencia” (388). O sea, de acuerdo con estos autores, la molestia ocurre no porque Gaviria espectacularice la pobreza o satisfaga una morbosa demanda por lo abyecto, sino porque su obra da importancia a vidas de seres humanos a quienes se desprecia como “la cloaca” de la sociedad

y a quienes los discursos oficiales desean ocultar/invisibilizar a toda costa. Jáuregui y Suárez acertadamente preguntan:

Si lo que le molesta a este tipo de crítico [que descalifica la obra del director colombiano] “es la ‘incursión’ de la cámara de Gaviria en la “cloaca” o la de la “cloaca” en el lugar hegemónico de la representación y si el motivo de disgusto es la aproximación *a la basura* mediante la imagen fílmica o la aproximación *de la basura* por este medio. A la observación respecto a que se encuentra haciendo “pornomiseria”, Gaviria ha respondido que lo que se critica en la película es su desafío a la indiferencia, a la no mirada (373).

*Rodrigo D* nos muestra ese “lado feo” de nuestra sociedad no por fascinación ni para regodearse en él, sino para demostrar las fracturas del mundo contemporáneo. Aquella “mugre” que un cierto ideal de pureza intenta eliminar de la representación, es resultado de la propia representación hegemónica y de la implementación de sus políticas excluyentes. La película baja, aunque en *Rodrigo D* sería mejor decir sube, al lugar en donde se encuentra la “basura social” no para confirmar su condición de desechos, sino por el contrario tal como lo indican Jáuregui y Suárez para cuestionar el imaginario -la mirada- que convierte a estas personas en “desechables”. Gaviria es enfático al afirmar que no le “gusta la pornomiseria”, su obra muy lejos de este afán, enfatiza en “la belleza, dignidad y valores sociales” (Jáuregui, “Violencia” 234) de las personas con las que trabaja a quienes el discurso hegemónico rechaza e intenta transformar en “basura”. Estos críticos colombianos con acierto sostienen que la mirada indiferente y hegemónica lleva a cabo una profilaxis social mediante la cual se descarta a “los desechos” de la representación. Podríamos radicalizar este argumento diciendo que gracias a esta profilaxis también es posible eliminar “la basura” físicamente sin que ello tenga la menor importancia porque estamos ante “unos otros psicópatas”, cuya historia se cree equivocadamente no tiene nada que ver con la nuestra.

Lo que quiero decir [argumenta Gaviria] es que a veces lo que es egoísta, brutal, horrible, lo que es abyecto, no es el mundo, sino nuestra mirada indiferente, sin simpatía, una mirada que diluye

lo real. Yo me quito el sombrero ante la humanidad de quienes son mirados por debajo de su dignidad humana fundamental. Mis películas no son “apocalípticas”, ni morbosas. Busco desenfocar las miradas, proponer otras y cambiar la relación que se tiene con personas que no existen como interlocutores (234).

*Rodrigo D*, por tanto, no se encierra en la miseria ni hace de ella algo bello porque la exclusión social es una experiencia infernal que bajo ninguna circunstancia puede ser banalizada por medio de su estetización, pero esto no significa que toda la vida en las comunas sea un horror. Gaviria mismo nos dice que “en cada escena, por dura y brutal que parezca, existe una dimensión humana que trasciende el dolor y la violencia, y que acaso se levanta de ese dolor y violencia no para comunicarnos el dolor, sino para defender la persistencia de la humanidad” (234). En otras palabras, en esta película, hay una dimensión humana que trasciende la miseria y nos muestra la riqueza del universo de los adolescentes marginales de Medellín. Allí se resalta una y otra vez la dignidad humana de sus actores naturales –la cual siempre ha estado allí y además son los mismos actores los que nos la comunican- y, por medio de ellos, de todas las demás personas que viven condiciones similares en cualquier otra parte del planeta.

Por eso creo [afirma Felipe Aljure] que lo que hace grande al cine de Víctor es que allí se habla del ser humano. Eso es lo fundamental. Cuando no se habla del ser humano, ninguna historia tiene razón de ser contada... El humanismo es lo que hace que las películas de Víctor sean importantes. Hay cosas que lo adornan como los narcóticos, pero lo importante es que allí se habla del ser humano (Herrera, Rojas-Sotelo, “¿Parcho?” 115).<sup>19</sup>

De acuerdo con Felipe Aljure, “la evolución del género humano pasa por el cine” (Herrera, Rojas-Sotelo, “¿Parcho?” 111), por lo que no se puede reducir este último al ámbito del entretenimiento o de la mercantilización, sino que necesariamente hay que ubicarlo en una reflexión más amplia: *el cine como una manera de imaginar, reflexionar y representar la vida*

---

<sup>19</sup> Mi lectura a diferencia de Aljure, aunque comparte el espíritu su comentario, considera a la droga como uno de los elementos esenciales en el cine de Gaviria. Esta tesis la voy a demostrar a lo largo de toda mi disertación.

*del ser humano*. Estamos ante una forma de conocimiento, narrativa y/o experiencia en la cual se condensan y se hacen palpables las diversas maneras que tienen las personas de vivir en el mundo. Por esta razón, según Aljure, las películas de Gaviria nacen de una deuda temática que tiene el cine con la historia colombiana, latinoamericana y/o global. Podemos afirmar sin el menor temor a equivocarnos que la obra del director antioqueño aborda temas -de contenido y de forma- que afectan a la sociedad contemporánea, en especial a la Medellín y Colombia, en el contexto de la globalización. *Rodrigo D* es humanista, retomando el término de Aljure, en la medida en que se nutre de la experiencia de vida de sus actores naturales y no porque defienda una tradición/saber humanista o un proyecto ilustrado, liberal o modernizador. Esta película no impulsa proyectos esquemáticos de denuncia social, tampoco justifica programas demagógicos ni montan una industria comercial. Su objetivo es más sencillo y consiste en que los espectadores nos desprendamos de nuestros prejuicios comprendiendo que quienes viven la exclusión –así vivan en contextos de precariedad extrema- no han dejado ni dejarán de ser seres humanos.

Julio Ramos, en su análisis de la fotografía de Sebastião Salgado, señala que ante la retracción del Estado que provocan las políticas neoliberales, muchas personas pierden todo tipo de protección jurídica por lo que sus vidas se tornan desechables. Estas personas se convierten en “gentes sin Estado, dentro de los mismos territorios nacionales, no necesariamente por razones étnicas [como ciertos grupos de desplazados]... son excluidos [también] en términos económicos, de acuerdo con la variable de tener o no tener consumo” (79). Ramos considera que la obra de Salgado más que espectacularizar o estetizar del sufrimiento, “refugia al sujeto sin hospicio, da reconocimiento y cierta permanencia a sujetos ubicados en el precipicio de la evanescencia” (80). El crítico puertorriqueño, propone la categoría de justicia estética a través de la cual el arte perfora los discursos oficiales y cobija bajo su manto a aquellos que el mundo de la

política ha transformado en “desechables”, dignificando “a sus sujetos con el gesto de la solidaridad, dándoles voz, presencia” (88).

*Rodrigo D* hace justicia estética con los adolescentes que viven en las comunas de Medellín y que han sido excluidos tanto del mundo de la representación como de la protección social o jurídica. Sin embargo, si reducimos la justicia estética al refugio que ofrece la película, la creación artística pasaría a ser lo más importante y no aquellas personas marginadas, es decir, estaríamos ante el serio peligro de convertirnos en paternalistas, mas no en solidarios. Asimismo, el largometraje tiene una potencia crítica que no sólo da protección a esos “otros”, sino que cuestiona aquella mirada que los ha separado del nosotros. La justicia estética en este caso implica fundamentalmente una interpelación a la audiencia que la saca de su posición de privilegio, haciéndole ver que su historia personal ha justificado y provocado una terrible violencia que condena a la evanescencia a quienes arbitrariamente se los ha considerado como “otros”.

En este sentido, la justicia estética no puede dar al arte o al filme una posición de privilegio en la cual el director se constituye en una especie de salvador de los “otros”. Esta justicia implica la destrucción de las fronteras excluyentes poniéndonos a todos al interior de una misma historia, pero con diferentes matices: para unos significa la muerte, mientras que para otros una relativa comodidad. Ingresamos, de este modo, al problema de la voz, pero *Rodrigo D* no da voz a nadie porque dar implica consolidar una posición de privilegio, más bien la película en sí misma es una interacción de voces heterogéneas en donde los artistas, los actores naturales y los espectadores pueden intercambiar sus experiencias en igualdad de condiciones. Por tanto, no se trata celebrar la genialidad de Gaviria, como tampoco de tener lástima o idealizar a sus actores ni pensar que la solución del problema reside en el juicio crítico de la audiencia. La



justicia estética en *Rodrigo D* toma lugar a través de las historias de quienes viven atrapados en la pesadilla del *no futuro* interpelando, de esta manera, a quienes no desean escucharlas porque las han clasificado erróneamente como ajenas.

Para ser más precisos, la historia de ficción –la película- se constituye en una interacción entre los relatos de los actores naturales, del cineasta y del público, siendo este intercambio en tanto construcción de experiencia compartida lo que quiebra las férreas posiciones de autoridad, interrumpiendo así la violencia brutal de la acumulación global que transforma cínicamente a muchos seres humanos en desechables o desechos ubicándolos al “otro lado” de la historia.

### **1.3.2 Los problemas de la representación en las comunas de Medellín**

¿Cómo debemos entender aquellas voces marginales que se escuchan en *Rodrigo D*? ¿Qué riesgos implica la representación de esas voces? Gayatri Chakravorty Spivak, en su famoso artículo “¿Puede el subalterno hablar?”, critica a aquellos intelectuales o políticos que creen que pueden hablar por o sobre el subalterno. Estas posturas, señala, no entienden que los supuestos subalternos que aparecen en sus representaciones son asimilaciones de un *otro imaginario*, a partir de la cuales las élites se apropian de lo subalterno borrando así su presencia de la misma representación. Esta autora, asimismo, nos alerta sobre aquellas otras propuestas académicas que descartan las categorías de ideología y de representación afirmando que el subalterno es capaz de hablar por sí mismo. Este tipo de acercamientos, indica, supone que gracias a una crítica radical de estas categorías es posible establecer alianzas políticas genuinas con el subalterno. Sin embargo, estas tesis, a decir de Spivak, reifican un sujeto popular que sabría defender su conveniencia porque se asume de antemano que tiene plena conciencia de sus condiciones materiales e intereses. De acuerdo con la crítica bengalí, esto en realidad es una forma de

esencialismo en donde el intelectual, quien falsamente se presenta como transparente, es el que habla y no ese supuesto otro. Spivak argumenta que estas teorías son ciegas ante la especialización internacional del trabajo que está en la base de su reflexión y, por ende, necesariamente acaban por consolidar relaciones de tipo colonial en tanto lo que se define como “tercer mundo” necesariamente se convierte en ese otro a quien se ubica a la sombra del yo imperialista del “primer mundo”.<sup>20</sup>

La autora defiende la importancia de la crítica, especialmente la literaria, para ello recupera el potencial crítico de la ideología, pero reformulado como crítica del imperialismo. Señala que Occidente contiene un *espacio en blanco* que está en la base de su pensamiento y considera que la deconstrucción poscolonial es el método crítico más adecuado para evidenciar este vacío debido a que esta teoría lo piensa a partir de su presencia indecible al interior del texto.

[Derrida] articula la tendencia del Sujeto europeo a constituir un otro como marginal al etnocentrismo y localiza ése como el problema de todos los empeños logocéntricos y por consiguiente también de todos los gramatólogos -pues la tesis principal del capítulo [“De la gramatología como una ciencia positiva”] es la complicidad entre los dos-. No un problema general, sino un problema *europeo*. Es desde el contexto de este etnocentrismo que se trata de degradar al sujeto de pensamiento o conocimiento para decir que “*pensamiento es...* la parte en blanco del texto” [DG]; aquello que sea pensamiento aunque en blanco sigue estando en el texto y debe ser confiada al Otro<sup>21</sup> de la historia. Ese espacio en blanco inaccesible circunscrito por un

---

<sup>20</sup> Spivak entiende que pensadores como Michel Foucault o Gilles Deleuze y Félix Guattari respaldan sus trabajos en categorías abstractas que vuelven a reintroducir veladamente el sujeto soberano que intentan cuestionar: el Sujeto-poder en el caso del primero o el Sujeto-deseo en el de los segundos. De este modo, descuidan un análisis más profundo tanto de las periferias coloniales como del problema del interés que al contrario de pensarlo, dice, como algo social y económico, lo confunden con lo libidinal.

<sup>21</sup> En esta cita el Otro se escribe con mayúscula porque Derrida y Spivak se refieren al trabajo de Emmanuel Levinas. Podemos adelantar que el Otro se constituye en una práctica heterónoma -desde la diferencia y como una crítica de la autonomía- en la cual existe un derecho prácticamente infinito porque el rostro del Otro es imposible de objetivar. De ahí la importancia de una *responsabilidad ética primordial* también infinita para este autor. Alain Badiou entiende que el Otro y la experiencia del infinito en el pensamiento de Levinas coinciden con el Dios del judaísmo porque Él es quien impone el mandamiento (la Ley): “No matarás”, incommensurable para el hombre.

texto interpretable es lo que a la crítica poscolonial del imperialismo le gustaría ver desarrollado dentro del vallado europeo como el lugar de producción de teoría. Los críticos poscoloniales y los intelectuales pueden tratar de desplazar su propia producción sólo presuponiendo ese espacio en blanco *inscrito en el texto*. Crear el pensamiento o el sujeto pensante transparente o invisible parece, por contraste, esconder el implacable reconocimiento del Otro por asimilación. Es en interés de tales precauciones que Derrida no apela a “permitir al otro(s) hablar por sí mismo” sino que más bien acude a un “recurso” o “llama” al “cuasi-otro” –*tout-autre* como opuesto al otro auto-consolidante-, a “volver delirante esa voz interior que es la voz del otro en nosotros” (337-38).

La crítica bengalí sostiene que la mujer subalterna colonizada es ese Otro que no dice y se rehúsa a decir el *fallogocentrismo* de Occidente; es decir, ella se constituye en aquel *espacio en blanco* que siempre está presente, pero que obstinadamente se mantiene ausente en el pensamiento occidental. Si analizamos a la mujer colonizada desde el punto de vista de la *differánc*e ella se constituye en el límite inefable de la propia representación porque su significado se encuentra indefinidamente diferido y sus re-presentaciones responden a una iterabilidad que hace que cada una de ellas siempre sea diferente de las demás. En este sentido, Spivak considera que el subalterno no puede hablar, su voz es indecible. Dedicarse a reconstruir la voz del otro, según ella, es una posición nostálgica que se aferra a la pureza de un objeto perdido que nunca existió, pues es producto de la propia voz del colonialismo. Esta autora, por el contrario, cree que la tarea del/la deconstruccionista poscolonial consiste en un desaprendizaje mediante la cual el yo va encontrando la voz del otro que existe en sí mismo o en su interior. El feminismo poscolonial, en este sentido, más que una práctica propositiva hacia el exterior, se constituye en un continuo desaprendizaje de sí mismo con el objeto de cuestionar

---

Volveré sobre este punto con mayor detenimiento cuando abordemos el problema de la ética y la responsabilidad en *Rodrigo D.*

cualquier posición de privilegio, en especial, aquellas que se esconden y no dejan de surgir en la propia reflexión académica.

En busca de aprender a hablar –más que escuchar a o hablar por- al sujeto históricamente enmudecido de la mujer subalterna, el intelectual poscolonial *sistemáticamente* “desaprende” el privilegio femenino. Este desaprendizaje sistemático implica aprender a criticar el discurso poscolonial con las mejores herramientas que éste pueda proveer y no simplemente sustituyendo la figura perdida del colonizado (340).

*Rodrigo D* es un desaprendizaje (deconstrucción) del etnologocentrismo que existe en la sociedad de Medellín y, a través de esta ciudad, en el mundo global contemporáneo. Su relato nos lleva a las periferias invisibilizadas: a las comunas de Medellín. Al entender la vida de estos muchachos como parte de la propia historia de la ciudad, la nación o el globo, el filme iguala la condición humana de la audiencia con la de estos jóvenes. Deconstruye, de este modo varios prejuicios, entre ellos, el imaginario del otro como bárbaro o criminal. La película demuestra que estos imaginarios son la proyección de un yo etnocéntrico que reprime la diferencia al excluir al otro y, peor aún, justifica el uso de la violencia en función de imágenes distorsionadas. La reflexión de Spivak además sirve para comprender que, en *Rodrigo D*, la voz de las mujeres continúa en silencio y existe una violencia que podríamos denominar intrasubalterna.<sup>22</sup>

Gaviria considera que “el pecado de ser como somos”, de vivir en una “civilización decadente” pesa en el trabajo intelectual del antropólogo y, por eso, éste busca un otro que le permita refrescarse, salir de su decadencia y reencontrarse con esa inocencia perdida. De este modo, el antropólogo idealiza su sujeto de investigación “en la medida en que sólo su alteridad y diferencia lo invita a pensarlo” (“Del documental” 88). *Rodrigo D*, por ejemplo, no se plantea como la voz prístina del universo juvenil de las comunas de las barriadas en donde se

---

<sup>22</sup> Es preciso señalar que las mujeres marginales no están ausentes del trabajo de Gaviria, pues su siguiente gran película *La vendedora de rosas* trabajará con las niñas de la calle de Medellín e intentará poner en entredicho el *falogocentrismo* de la poscolonialidad.

documentaría las costumbres propias de estos muchachos en peligro de desaparecer. No se trata de ir allá para continuar reproduciendo las divisiones entre un primer mundo civilizado y una periferia salvaje. Justamente la película plantea desaprender nuestra mirada que nos ubica en una posición de privilegio mediante la cual nos creemos capaces de juzgar la vida de estos jóvenes porque presumimos que nuestra educación nos brinda un conocimiento más adecuado y objetivo de las cosas. La película no va en búsqueda de otros, sino de aquello que nos une a todos en la diferencia porque a pesar que la audiencia y los actores naturales son parte de la misma historia de la globalización, su vivencia es completamente diferente, pues Ramón –tanto el personaje como el actor natural Jackson o Jeyson-, por ejemplo, a diferencia de nosotros tiene el mañana clausurado y murió tres veces: dos como personaje y una como actor.<sup>23</sup>

En este sentido, *Rodrigo D* es una crítica del saber académico evidenciando que las categorías usadas hasta ese entonces eran obsoletas al igual que sus explicaciones sobre los

---

<sup>23</sup> Gaviria escribió su novela, *El palaíto que no duró nada*, como una especie de biografía y homenaje a Jackson Idrián Gallego (Jeyson) a quien siempre consideró como su mejor actor. Este texto nos cuenta la vida de Fáber, Jeyson, por medio de la voz de su hermano mayor Wílder (Alexander), quien narra cómo su hermanito se involucró desde los trece años en la vida frenética del robo y del sicariato en el Medellín de los ochenta. Ya antes de su muerte a los diecisiete años y medio, Fáber había matado por lo menos a otros tres jóvenes: el primero, para *mostrar finura* (impresionar) a su mejor amigo el Palomo (el Conejo), quien fue el que lo introdujo en este estilo de vida. El segundo, el Pony, un *torcido* que traicionó al grupo al robar la pistola a su propio hermano, el Araña. Y el tercero, el Lalo, por cuestiones de negocios (sicariato), ya que unos vecinos contrataron a Fáber para matar a Lalo porque éste había matado antes a otro joven. Al final de la historia, Fáber muere por cuatro disparos que le propinó uno de los hermanos mayores del Pony, cuya familia lo andaba buscando para saldar cuentas. Lo interesante de este texto es ver cómo un muchacho de gran iniciativa se involucra en ese mundo tan acelerado del robo y del sicariato. Su vida al inicio está llena de vitalidad, pero conforme avanza la novela, Fáber va cayendo en una depresión porque sabe que tiene “pecados muy grandes” que pagar. Este adolescente tiene plena conciencia que lo van a matar pronto y cuando asiste al entierro de uno de sus amigos, Hugo Arley, les dice a sus familiares que el próximo difunto será él. Cerca del final de sus días, Fáber es un muchacho deprimido que casi no quiere salir a la calle y que ha perdido el gusto por la vida porque sabe que ya está más muerto que vivo. Asimismo, es interesante analizar cómo ellos se refieren a la vida de varias de sus *culebras* (enemigos) o víctimas. A Alexander le molesta que hayan matado a su hermano por una *gonorrea* como el Pony, quien, según él, no valía la pena. Sin embargo, el Pony no se diferencia en nada de Fáber ni de ninguno de los otros, es decir, de acuerdo con estos criterios, todos estos muchachos terminan siendo unas *gonorreas*. En mi lectura, estos adolescentes cuando califican a otro como *gonorrea* dejan ver claramente cuál es el valor que tiene la vida de estos jóvenes en las comunas. Pues todos son unas *gonorreas*, unos desechables, que no valen la pena ni para ellos ni para el resto de la sociedad contemporánea y, por eso, tienen los días contados. Es así que estas “*gonorreas*” se “deshacen” de muchas otras “*gonorreas*” antes de morir y, de este modo, tenemos como resultado una matanza generalizada de los adolescentes varones en los barrios marginales del Medellín contemporáneo.

otros/subalternos. En la película, no estamos únicamente frente a una nueva especialización internacional del trabajo que explota a las periferias, sino que somos testigos de la irrelevancia social que se vive en las zonas de marginalidad en donde la vida de los jóvenes es sumamente vulnerable y su muerte se ha hecho algo normal. No obstante, no estamos ante el Otro como un espacio en blanco, más bien se trata de un proceso de doble dirección que hace que los actores naturales no sean reducidos a informantes nativos, sino que se constituyan en coautores de la película en la medida en que sus historias de vida son decisivas en la escritura del guión. Ellos contaron con amplios márgenes de improvisación, los diálogos surgieron de sus conversaciones del día a día y, especialmente, utilizaron su lenguaje cotidiano cuando actúan. Sin embargo, en este punto, el pensamiento de Spivak nos ubica ante una encrucijada porque aunque apoyaría la crítica del saber académico, no aceptaría el hecho que los actores naturales sean considerados como coautores. Para esta crítica literaria, el subalterno no puede hablar por lo que mal haríamos en entenderlos como sujetos de conocimiento. Hacer esto último, de acuerdo con la autora, sólo sería desarrollar una nueva forma de costumbrismo para asimilar al Otro.

En un texto más reciente, *Death of a Discipline*, aunque Spivak reconoce la diferencia y su propia reflexión parte de ella, se desentiende del lugar de enunciación del otro. La apuesta de esta autora por el subalterno no consiste en buscar su voz, sino en una apertura a la alteridad con el propósito de criticar la posición de privilegio del ego, “*the sense of being brought back to oneself in the act of giving oneself over to another*” (citada por Cherniavski 81). La metodología de la crítica bengalí consiste en “learning to learn from below” (*Death* 36) Allí, el yo deja de examinar al otro subalterno, pues lo considera ininteligible. En la propuesta crítica de Spivak, se invierten los roles, es el Otro quien mira silenciosamente al yo, pero no para producir conocimiento o experiencia compartida, sino para interrumpir la narrativa del ego cuestionándolo

y abriéndolo con su mirada a lo indecible: “First, there is not stable declaration of meaning. And second, the alternative possibilities of the meaning of the dominant self in the eyes of the barbarian other are given as questions” (23).

¿Acaso la representación de ese otro marginal que se observa en el cine de Gaviria hace que la película también sea una nostalgia por la pureza de una voz subalterna idealizada? ¿Todo proyecto de alianza política necesariamente implica una asimilación por parte del intelectual de la voz del Otro y está inmerso en el etnofalogocentrismo? ¿Debemos renunciar a la posibilidad de experiencia compartida porque con “the given ideology ‘of the authority of experience’, we might be in danger of seeking the community as no more than a collection of ourselves” (82)? ¿Acaso el mundo de los afectos o la estructura de sentimiento se constituye en el lenguaje como “undecidable planetary alterity” (81)? ¿Qué sentido tiene la resistencia en nuestro tiempo? O en su defecto, ¿las formas de resistencia de los nuevos subalternos de la globalización, “los nuevos condenados de la tierra”, son incognoscibles y, por tanto, su estudio carece de sentido?

Imaginemos nuestra subjetividad como una esponja con la capacidad para conscientemente contraer y relajar sus músculos. La esponja se relaja y deja entrar en su cuerpo la mirada del Otro en tanto sujeto subalterno indecible. Una vez que esta última ha alcanzado el interior, le muestra que está llena de prejuicios y le exige contraerse no para evitar su mirada, sino para exprimir el agua sucia con la que está saturada. La acción de la esponja –valga insistir que no es inerte porque somos nosotros mismos- consiste en una forma de introspección que actúa sobre la propia subjetividad a partir de un impulso externo que desestabiliza al yo, que lo saca de su aislamiento prejudicado y digamos la lava con su mirada.<sup>24</sup> Ella, sin embargo, no

---

<sup>24</sup> En mi ejemplo, las palabras suciedad y lavar no defienden un ideal de pureza que intenta evitar la contaminación con el otro, más bien todo lo contrario, porque para la deconstrucción es fundamental dejarse contaminar por la

puede extrovertirse, por ejemplo, interactuar con la mirada del Otro respondiéndole con sus puntos de vista porque el Otro no habla, si esto ocurriera su voz sólo sería una máscara –un monólogo- que lo asimila con el claro propósito de dominarlo.

*Rodrigo D* en parte es una esponja que absorbe las historias de vida de la población juvenil y marginal de Medellín, la cuales ayudan a exprimir los prejuicios acumulados en la subjetividad etnocéntrica del director y de la audiencia. La película quiere que sus observadores se cuestionen a sí mismos entendiendo que su posición de privilegio no es algo natural, sino una construcción social, cuyo relato intenta justificar arbitrariamente una superioridad porque ese *otro inferior* no existe. *Rodrigo D* no va a buscar “seres violentos”, quienes se cree esparcen el terror por todas partes, porque sabe que ese “bárbaro” no viene del exterior sino que es agua acumulada en el interior de la esponja, cuya falta de circulación crea *monstruos imaginarios*. La película, nos limpia de nuestros prejuicios con las historias de Rodrigo, Ramón, Adolfo, el Alacrán, el Burrito, Johncito, para citar a los personajes más importantes, y demuestra que ellos son nuestros semejantes deconstruyendo, de este modo, nuestra propia subjetividad.

Pero la película tiene un gesto aún más interesante porque trasciende la deconstrucción, renuncia a mantenerse como receptora de miradas para actuar sobre sí misma (repensarse), puesto que escucha al mismo tiempo que habla. *Rodrigo D* no es una introspección de la mirada del Otro, sino que es el resultado de un proceso de convivencia en las comunas, una introspección y extroversión simultánea, no para llegar a conclusiones finales ni para toparse con “otros”, sino para escuchar y describir una experiencia a la cual no se quiere ver, peor aún prestar oídos, pero que es parte constitutiva de nuestra sociedad contemporánea. El filme se plantea como una conversación en donde la esponja ya no es ni del director, ni de la audiencia, ni de los

---

diferencia. Invirtamos las cosas y digamos que los ideales de pureza son los que llenan a la esponja con el agua sucia de los prejuicios que necesitan ser lavados para permitir la contaminación con lo Otro y lo que no se conoce.



actores, es más, desaparece transformándose en la voz de una historia llena de voces que nos vincula a todos a partir de la catástrofe del *no futuro*.

*Rodrigo D* entendió perfectamente que ese Otro indecible sigue siendo una frontera que entrega el privilegio de la voz al yo privándosela al otro –aquél subalterno que nos interroga con la mirada. No cabe duda que el otro nos deconstruye en tanto nos enseña que nuestro punto de vista es limitado y prejuiciado, pero vale preguntar cómo nosotros lo afectamos en un sentido positivo y no exclusivamente en uno negativo cuando le ocasionamos un peligro de muerte con nuestra violencia como efectivamente puede ocurrir. *Rodrigo D* se dio cuenta que mostrar y hacer audible esas voces es una forma de encontrar un futuro en donde éste estaba completamente clausurado. La película aunque plantea un desaprendizaje que cuestiona “la mirada indiferente” o “moralista” del ego, también se esfuerza por conectar unos contextos sociales que a pesar de tener la misma historia de la globalización, se mantenían aislados. Por tanto, mal puede haber costumbrismo, si la urgencia terrible del *no futuro* es una experiencia llena de voces que nos une a todos aunque, claro está, de forma diferente y, sobretudo, asimétricamente porque hay quienes tienen una vida mucho más vulnerable que otros y ni siquiera aspiran a superar la adolescencia.

### **1.3.3 El documental y la plasticidad de la ficción**

En *Death of a discipline* Spivak propone la responsabilidad ética como una categoría crítica del concepto de identidad y de los estudios étnicos y culturales a los cuales considera poco rigurosos, además de que continúan inmersos en “politics of hostility, fear, and half solutions” (4). Esta autora recupera la disciplina de la literatura comparada, pero abierta a las literaturas subalternas y suplementada por los rigurosos estudios de área desarrollados por las ciencias sociales. No se

trata, sin embargo, de una complementariedad en sentido positivo, sino en uno doblemente negativo porque las unas interrumpen la narrativa de los otros y viceversa. Spivak recupera el concepto freudiano de lo *uncanny* entendido como la “defamiliarization of familiar space” (77) para explicar la apertura a la indecibilidad. En este sentido, la nueva literatura comparada hace de lo familiar, de su campo de estudio, algo desconocido al exponerse a la mirada de las otras literaturas al tiempo que mantiene el rigor tanto de la *close reading* como de los trabajos de campo, pero allí ambas instancias operan como una doble negatividad.

De este modo, según la autora, la nueva disciplina no restringe o subsume la diferencia, pues la mutua interrupción le impide realizar explicaciones esquemáticas o, en su defecto, crear una teleología en la cual la identidad del yo asimila al Otro-la diferencia. Su propuesta, en consecuencia, entiende al futuro como algo impredecible, es decir, indecidible porque no existe ninguna base de significado estable. Esta indecibilidad se constituye en la capacidad para cuestionar y deconstruir la misma disciplina tal como sucede con la mirada del Otro cuando interpela al yo con sus interrogaciones. La nueva literatura comparada, para Spivak, no puede encerrarse en sí misma, pues consiste en una colectividad (el encuentro entre el yo y el Otro) al interior de la planetaridad (la mundialización no reducible al mercado en oposición a la globalización) siempre ligada a lo concreto y lo telúrico.

*Rodrigo D* dialoga una vez más con algunos de los planteamientos de la estudiosa bengalí. Primero, Gaviria desfamiliariza su campo de estudio, se abre a lo que no conoce. Va para las comunas y realiza allí un estudio de campo muy riguroso. Escucha atentamente las historias de los jóvenes, pero no impone sobre ellas su lógica etnocéntrica, sino que utiliza esos relatos para cuestionar la producción cinematográfica de su país. El director antioqueño no va a dar consejos ni a rescatar la vida de los adolescentes, sino a dejarse afectar a sí mismo por los

relatos de vida que escucha. *Rodrigo D* se abre a lo que podríamos llamar otras literaturas: el lenguaje cotidiano de las barriadas marginales de Medellín, realizando una lectura atenta de él y permitiendo que este lenguaje sea el que vaya construyendo la película.

Para la estudiosa bengalí, la nueva literatura comparada se plantea como una forma de escapar del sistema, una *teleopoiesis* activa que “in all moments of decision makes the task of reading imperative and yet indecisive” (30). “Literature cannot predict, but it may prefigure” (49) y gracias a su compromiso con la ficción –la capacidad de anticipar lo no anticipable– interrumpe los esquemas científicos de la objetividad, la verificación o la generalización. De este modo, la ficción permite a la nueva literatura comparada contemplar siempre la posibilidad de un futuro abierto y, sobre todo, encontrar una forma de imaginación alternativa frente al positivismo científico.

Julio Ramos en un pequeño texto, “¿Qué hacer?”, afirma que los estudios culturales trabajan sobre tres ejes temáticos: el saber-poder, la representación y la identidad.

En los casos más extremos, el primer principio tiende a reducir el análisis de la cultura al análisis de la voluntad y el poder político y sus instituciones (mercados, universidades, “campos intelectuales”); el segundo –la representación– reduce el análisis del material informe, emergente, del discurso de los temas o estereotipos del “otro” en los discursos de poder; el tercer principio –de las identidades– (“menores”, “subalternas”) ya constituidas y frecuentemente reificadas en tanto objetivos (vocabularios) del dominio y de la profesionalización académica y gubernamental del multiculturalismo. Parecería entonces, por el reverso de esta trama, que al menos tres zonas quedan a la intemperie: el desinterés, la fuerza de lo real innombrable y el deseo de lo que aún no es, es decir, de lo que resta porvenir (45).

Lastimosamente, a decir de Ramos, con ello, se cae en el “doble fetichismo de la acción y de los datos” (44) y el trabajo literario se subordina o al activismo político o la ciencia dura. En este sentido, los estudios culturales pierden de vista la importancia de la ficción porque, aunque se orienten hacia una ruptura de los marcos disciplinarios tradicionales, continúan siendo un

conocimiento institucionalizado. Con el propósito de contrarrestar este peligro, el crítico puertorriqueño sugiere la posibilidad de un *saber nudo* que escape tanto del cientificismo como de la militancia ciega del antiintelectualismo, un saber que recupere “la fuerza realizativa del pensamiento: la necesidad urgente de crear nuevos vocabularios para la intervención política, nuevos horizontes políticos del deseo” (44).

En mi entender, la propuesta de Ramos, se halla en un tipo de imaginación que hace de la conversación su lugar por excelencia, allí se da importancia al amigo/a que puede ser otro crítico literario o un/a activista político/a, leyéndolo/a con atención y escribiéndole una respuesta no necesariamente con el afán de debatir. O sea, podríamos decir que este crítico literario propone un encuentro entre el arte y el activismo/el análisis científico/la teoría crítica en donde no se pierda de vista la plasticidad del lenguaje de la ficción para nombrar aquello que todavía no tiene nombre o, como lo sugería la estudiosa bengalí, anticipar lo que no es anticipable.

En otro artículo, “Ficciones del sujeto moderno”, Ramos identifica una doble característica de la ficción literaria. Se encuentra, por un lado, la Literatura como Empresa Moderna o Literatura Nacional INC, cuya ficción “reinscribe el doble gesto (jerárquico y denegador) de la colonización misma” (18). Por otro, está una ficción ubicada en aquellos lugares periféricos modernos que padecen la destrucción del expansionismo de la modernidad y que, por eso mismo, al ficcionalizar la Literatura INC revela la pesadilla de su proyecto. El crítico puertorriqueño además establece una analogía entre la intoxicación y la ficción, descubriendo que la primera no es propiamente un acto emancipatorio y sería más adecuado entenderla como una paradoja. En primera instancia, es un deseo liberador y festivo; pero, en segunda, se transforma en un hoyo negro en donde perviven los restos históricos del deseo imperial, o sea, se mantiene atada –una adicción– a la modernización o al capitalismo

colonialista. Aunque volveremos más tarde sobre el tema de la intoxicación, por de pronto, podemos adelantar que a Ramos no le interesa resaltar la ficción como una droga, sino más bien como un desintoxicante de la toxicidad de esa otra ficción institucional –ésta sí un narcótico terrible- de la expansión de la modernidad.

... la ruta entre la teoría y la ficción se pasa –si de pasar se trata-- por la narrativa. Es decir, se pasa por un registro de voces que resuenan como rayos de modo muy distinto del anonadamiento de la intoxicación; voces ligadas a la experiencia--como insistía el propio Benjamin en su lectura de Leskov en “El narrador”. Experiencia caso ligada (en las palabras de su amigo Ernst Bloch) a lo que “todavía no es”, es decir, lo innombrable de esa instancia pulsional de la experiencia (13).

*Rodrigo D* pone en crisis la institución del arte como Empresa Moderna o Nacional INC tanto al cuestionar la autoridad del arte por el simple hecho de ser tal como por romper con su adicción –sumamente tóxica- a la autoreferencialidad. El director colombiano saca su creatividad artística del refugio de la intimidad hacia las comunas, mas no para encontrar objetos de estudio o informantes nativos, tampoco con la finalidad de explicar la psicología de sus actores o, peor aún, para imponer soluciones a la gente. Santiago Andrés Gómez, en “Pulmones limpios”, comenta: “Víctor, en alguna crónica, escribió que nunca dijo nada a los muchachos acerca de cambiar, de restablecer la vida para que no fuera muerte. Dijo que era lo menos que puede hacer un amigo, no dar consejos, sino oír” (83). El mismo director señala que su proyecto es más modesto que esa gran transformación social y se dirige a “romper una pared de cristal que nos impid[e] tener un conocimiento más vasto del mundo” (Ruffinelli 80). La ficción, según Gaviria, es un conocimiento intuitivo que escapa a la fijeza de los conceptos:

el rodeo que hacemos a través de la imaginación para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo [*saber nudo*], a la verdad de la elusiva realidad nuestra de todos los días [aún sin nombre]...

La realidad tiene esta *doble condición*: está ahí cotidiana, mostrándonos la cara, pero al mismo tiempo es *elusiva* en sus significado, indescifrable” (Cortés 6).

El afán idealista por la belleza no es propiamente lo más importante de su trabajo –no padece esta adición-, sino aquel *saber nudo* que hace converger experiencias heterogéneas y contradictorias en un mismo lugar gracias a la plasticidad del cine para contar historias y mostrar imágenes de esa realidad cotidiana. *Rodrigo D*, entonces, no consiste en una etnografía de la marginalidad o un análisis de la exclusión, sino en un cúmulo de historias que coinciden en un espacio-tiempo y que escapan de la linealidad conceptual o explicativa. La construcción de su hilo narrativo toma forma a partir del diálogo que el cineasta mantuvo con sus actores, o sea, en el acto de valorar a los amigos dando importancia a sus historias a través de una conversación genuina.

Yo no hago cine antropológico [dice Gaviria] porque estoy dentro del grupo. No voy a un sitio a ver qué está pasando, no. Voy a un sitio para tratar de encontrar lo que nos une a todos y respuestas a unas preguntas que son de toda una ciudad, una región, un país [nosotros podríamos agregar del mundo entero] (Ruffinelli 80).

Quisiera profundizar en lo que Gaviria entiende por ficción analizando con más detalle su ponencia, “Del documental y su habitantes”. En el documental, de acuerdo con el cineasta, la imagen visual y la auditiva no están previamente sincronizadas –sus relaciones son impredecibles. El documentalista, afirma, deberá intentar que la una marche junto a la otra, que ambas se correspondan; pero cada sonido, cada imagen, cada relación entre los dos ámbitos, los cuales se potencian mutuamente, le pueden despertar nuevas inquietudes y, de este modo, abrirle a una nube de sentidos que ignoraba. “El azar del documental es la expectativa que hace preguntas. La imagen visual y la imagen auditiva se corresponden y se entrelazan creando sentidos inesperados, es decir, simplemente los sentidos puesto que siempre aparecen de la espera” (“El Documental” 89). Esto hace que el cineasta reconstruya la vida de las personas que filma como si fueran *personajes* porque debido al azar la historia no puede estar escrita de antemano, pues no es posible predecirla, sino que se la va construyendo mientras se realiza el

documental o, en palabras de Spivak, va anticipando poco a poco lo no anticipable. Estos personajes nos introducen al mundo de la ficción gracias a la cual, según el mismo Gaviria, se *prefiguran* las situaciones escapando tanto de la lógica comercial del periodismo que transforma a las personas en noticia como de la antropología que idealiza un otro distante en el tiempo y el espacio.

El sonido y la imagen coincidentes crean una nube de significados que son el *personaje*, quien se caracteriza esencialmente por estar en el tiempo, es decir, en la incertidumbre del movimiento del tiempo que lo rodea de suspenso y de preguntas (90).

En su documental *Yo te tumbo, tú me tumbas*<sup>25</sup> sobre su película *Rodrigo D* para la televisión ZDF de Alemania, el director colombiano muestra varias escenas de la vida de sus actores naturales. Según Jorge Ruffinelli, *Yo te tumbo* se “centra en una historia anterior (Jeyson) y en la muerte anunciada de Mario (Adolfo)” (142) en donde la guerra y el *no futuro* es lo único que permanece. Allí asoman las imágenes de Ramón Correa, un asesor del director que no pudo actuar porque cayó preso siendo encerrado por tres años. Gaviria cuenta que este chico tenía una *plaza*, un puesto de marihuana en donde, dado que era “un negocio fuera de la ley, los malentendidos nacían enseguida, y los incidentes se oscurecían<sup>26</sup> fácilmente” (“Del documental” 91). Estos malentendidos ponían a este joven cotidianamente en peligro de muerte –tal como sucedió con el asesinato de Jackson Gallego (Ramón) y tantos otros aún antes de estrenar *Rodrigo D*. Asimismo, Ruffinelli dice que en el documental Carlos Mario Restrepo (Adolfo) aparece “en diferentes instancias de maltrato físico: golpeado, baleado y con el rostro hinchado. Es un espécimen de la ‘guerra’” (147). De este modo, aquellos que son considerados como violentos, tienen una vulnerabilidad corporal mucho mayor que los llamados “buenos

---

<sup>25</sup> Lastimosamente no me ha sido posible conseguir *Yo te tumbo* por lo que mis referencias se originan de los comentarios que hacen el propio Gaviria y otros autores sobre el documental.

<sup>26</sup> Me parece que en este contexto oscurecerse se refiere el hecho de empeorar y no guardaría ninguna relación con la acepción de difuminarse o desaparecer.

ciudadanos”, quienes irónicamente se sienten amenazados por estos “bárbaros”. Este joven actor se lamenta: “‘A mí me acompaña la muerte’. ‘Pa’ mí todo es tinieblas’” (Ruffinelli 147).

Si volvemos a *Rodrigo D* es claro que la película en sí misma es un ejemplo de lo que Gaviria entiende por documental. Por un lado, están las historias reales de los adolescentes de las comunas, pero, por otro, estas historias son contadas a partir de personajes: una ficción. Esta relación entre personajes y relatos de vida hace que la película se mantenga ligada a lo telúrico, puesto que la cotidianidad de las comunas es lo que la llena de sentido. O si se prefiere, los relatos de vida se van insertando en el largometraje en la medida que se va construyendo los personajes; es decir, la imagen y el sonido se unen poco a poco en la conformación de estos personajes, los cuales en sí mismos son una colectividad porque cada uno de ellos contiene las historias de diferentes muchachos y de muchas personas más.

Estamos, por decirlo así, ante algo parecido a la doble negatividad de Spivak: si la ficción quiere escapar hacia lo abstracto o fantástico, los relatos orales la devuelven al ámbito de lo concreto; en cambio, si el objetivismo científico de la sociología o la etnografía, entre otras disciplinas, quiere imponerse, la construcción de los personajes les recuerda que el azar hace que cualquier modelo explicativo sea insuficiente porque el universo de las barriadas marginales – como cualquier otro- es impredecible. La relación entre Gaviria y sus actores siempre estaba llena de imprevistos porque la muerte rondaba la vida de estos jóvenes debido a la guerra y a tanto “malentendido”. No olvidemos que John Galvis, otro asesor fundamental en la construcción de los personajes, murió antes de comenzar el rodaje.

La práctica teórico-concreta de Gaviria nos advierte la posibilidad, sin embargo, de que la nueva disciplina de Spivak sea una reificación más de la crítica especializada puesto que a fin de cuentas la práctica del/la deconstruccionista lo que en última instancia intenta justificar es a sí



misma. Gaviria, en cambio, tiene una urgencia mucho más básica, la cual guía hasta su propia reflexión del cine: él sabe que hay unos chicos condenados a morir en plena adolescencia, quienes ansían narrar su experiencia de vida. Hemos dicho que este director se abre al otro, quien en realidad es un semejante, pero no para “aprender a leer desde abajo”, sino con la finalidad de escuchar los relatos de vida y hacer que adquieran visibilidad/voz en la esfera pública a través de la película. O sea, *Rodrigo D* se subordina a un objetivo mayor que es la urgencia de estos muchachos por superar el *no futuro*. No se trata de aprender a leer la historia ni de contribuir a la historia del cine –aunque sí se logra esto, y vaya que lo logra, en buena hora-, tampoco de caer en una militancia ciega paternalista, la cual con cierta hipocresía entrega la agencia al otro anulando la propia. Más bien, el objetivo es contar el drama de los actores naturales adecuadamente para que su voz no sea una apropiación por parte del director y pueda alcanzar la audiencia más numerosa posible.

La colectividad de los personajes de *Rodrigo D* no es propiamente un encuentro indecible con el Otro, sino el encuentro de diferentes historias que coinciden en un determinado momento. La imagen y el sonido, entonces, no únicamente se interrumpen entre sí, sino que se complementan y gracias a esta complementación se logra producir la película. La unión y el trabajo mancomunado son necesarios porque si lo único que une las cosas es la fragmentación jamás se podrá interrumpir el verdadero enemigo: el infierno del *no futuro*. En consecuencia, la labor del cineasta se constituye en un puente que se esfuerza por reconectar mundos que se presentan aislados cuando en realidad no lo están. Es por esto que Gaviria no es el garante del saber ni el enviado a recomponer el mundo, sino alguien que ofrece la tecnología del cine para sacar a la luz pública la historia de vida de sus actores naturales.

### 1.3.4 El campo académico y la idealización del Otro

John Beverley entiende que el límite de este tipo de deconstrucción, por ejemplo, en relación al testimonio, revela “a textual unfixity or indeterminacy that not only misrepresents –in the sense of “speaking for” and “speaking about”- but itself produces and reproduces as a reading effect the fixity of relations of power and exploitation in the real social “text” (*Testimonio* 67), pues “lo que su argumento sugiere es la hegemonía de la misma ‘cultura’ [la academia] como insuperable. De este modo, lo que ocurre es una recuperación o reterritorialización del subalterno dentro de los límites de la ciudad letrada” (Subalternidad 144). Si es correcto que el rescate que hace Spivak de la literatura comparada y el ataque a los estudios culturales, significa el reposicionamiento de la crítica literaria en detrimento de formas de solidaridad o alianza con quienes no forman parte del universo letrado, necesariamente estaríamos ante una forma de autorización del conocimiento que reproduce relaciones de poder a pesar de su compromiso con la deconstrucción para superarlas y desaprender continuamente su privilegio.

En su artículo, “El giro conservador”, Beverley advierte que el resurgimiento de la crítica literaria, intenta reposicionar el prestigio del intelectual o el artista en detrimento, por ejemplo, de la cultura de masas o la popular. Los neoconservadores, señala, rechazan parcialmente el neoliberalismo en la medida en que consideran que su expansión implica la mercantilización radical del mundo y, por ende, de la cultura. Sin embargo, de acuerdo con este autor, pasan por alto el hecho de que el modelo neoliberal también permitió ciertos niveles de democratización justamente cuando puso crisis la esfera de la alta cultura y dio visibilidad a otro tipo de producciones culturales que no tenían cabida en los cánones literarios o artísticos. Entonces, plantea Beverley, estamos ante una reacción en el campo de lo cultural que aboga por el intelectual o crítico como un censor de la cultura; es decir, para este autor, en vez de realizar una

crítica más democratizadora del mercado, el cual en efecto se apropia de la cultura popular, los neoconservadores descalifican la producción masiva como populismo y proponen el regreso a la alta cultura como el lugar más adecuado para la crítica del modelo neoliberal.

En América Latina, la posición neoconservadora coincide con lo que el crítico norteamericano denomina neoarielismo, corriente que identifica al neoliberalismo con la consolidación de la hegemonía estadounidense. Mabel Moraña, por ejemplo, critica duramente lo que denomina el “boom del subalterno” y los estudios culturales, especialmente la categoría de hibridez, porque considera que son propuestas académicas producidas en el centro –la academia posmoderna norteamericana (el Norte) o de intelectuales asimilados a ella-, cuyo proyectos es “to make a construct out of Latin America that confirms the globalizing centrality and the theoretical (and even political) ‘avant-gardism’ of those who interpret it and who aspire to represent it discursively” (649). Según la autora, estos marcos conceptuales, primero, son externos a América Latina y se incorporan al consumo cultural global. Segundo, las relaciones de subalternidad político-social se transforman en un campo de estudio en donde son reproducidas como objetos de interpretación y espacios de lucha por la representación. Y tercero, reproducen una asimetría geopolítica en donde la jerarquía de los intelectuales del norte, quienes se presentan como vanguardistas, es asumida sin siquiera discutir su lugar de enunciación.

Como respuesta a lo que entienden como la amenaza de la hegemonía mercantil y cultural de los Estados Unidos, según Beverley, los neoarielistas se refugian en la cultura letrada de Latinoamérica. De este modo, indica, convierten el pensamiento latinoamericano en el feudo de intelectuales, quienes creen que su origen geográfico o, en su defecto, el conocimiento de este pensamiento, les ofrece las mejores herramientas para desarrollar una crítica de la globalización acorde con las necesidades de América Latina, en especial, en lo que se refiere a la producción

cultural. Desde mi lectura, la posición neoarielista contradictoriamente cuestiona el *locus de enunciación* del norte, sin darse cuenta de que esencializa el del Sur –Latinoamérica- para legitimar su posición en el debate académico. Asimismo, se equivoca en su crítica de los estudios culturales, no porque éstos no naturalicen la globalización, como en efecto lo hacen, sino porque no entienden que quizás la contribución más importante de estos estudios fue deslegitimar el intelectualismo trayendo al centro de la discusión la producción de los medios masivos. De este modo, estas investigaciones ampliaron el debate a un escenario global más allá de la prisión de lo regional o continental al mismo tiempo que sacaron a la luz voces suprimidas o reprimidas por los cánones tradicionales.<sup>27</sup>

Los neoarielistas, señala Beverley, se oponen a lo que denominan *populismo cultural* porque estiman que la valoración de “la cultura popular” o “masiva” tienen su origen en la epistemología de los estudios culturales o subalternos y, en consecuencia, son “a laboratory for new neoliberal hermeneutics” (Moraña 652), gracias a lo cual producción académica de la globalización se expande hacia el Sur. El neoarielismo, entonces, es una prolongación de la

---

<sup>27</sup> Aunque la corriente más conocida de los estudios culturales latinoamericanos asocia la ciudadanía al consumo, por ejemplo, el trabajo de Néstor García Canclini, esto no significa que conceptos como la hibridez o las mediaciones, la revaloración de la cultura popular y el análisis de los medios de comunicación masiva, no haya tenido una fundamental importancia en el campo académico de América Latina ni que estas categorías se constituyan en la epistemología del neoliberalismo. También me parece muy acertada la crítica que estos estudios hacen de los marcos disciplinarios tradicionales -la crítica literaria entre ellos-, o el rescate de la multitemporalidad y heterogeneidad en Latinoamérica. En mi criterio, la debilidad de varias de estas investigaciones está en su apuesta por un proyecto de construcción ciudadana, el cual irremediablemente deja a muchas personas, en especial a los pobres, fuera de la ciudadanía plena y, de este modo, reproducen un neocolonialismo a pesar de que reflexionen *Al sur de la modernidad*. De la misma manera, creo que la entrada o salida de la modernidad que se analiza en *Culturas híbridas*, corre el riesgo de caer en un exotismo que naturaliza o celebra la globalización y una forma velada de mestizaje que a fin de cuentas se dirige con o sin intención en contra de varios de los planteamientos de los movimientos indígenas emergentes. Por último, me parece que tampoco analizan adecuadamente el problema de las asimetrías o la exclusión social que obligan a varias personas a entrar y salir de la legalidad poniendo en riesgo hasta su propia vida. Los migrantes, por ejemplo, no únicamente se reapropian y utilizan diversas temporalidades, sino que ante todo tienen una vulnerabilidad corporal es exageradamente alta y muchos de ellos están forzados a vivir en condiciones muy precarias. Desde mi punto de vista, la noción de Sur global y la categoría de sociedad política propuesta por Chatterjee, las cuales analizamos en la sección anterior, superan tanto la naturalización teleológica de la globalización como el nuevo período histórico como el idealismo de la ciudadanía en la que se inscriben este tipo de estudios culturales.

*ciudad letrada* latinoamericana, la cual siempre estuvo vinculada a la formación del Estado-nación cuando no ligada directamente con el aparato de Estado. En tanto los letrados latinoamericanos se piensan a sí mismos “como los sostenedores de la memoria cultural de América Latina” (*Subalternidad* 44), quedan atrapados por una ideología que tiene su base en la autoridad académica que establece una división jerárquica entre oralidad-escritura, además de otros dualismos, y con ello reproducen “la relación élite-subalterno” (33). Así la idealización de la alta cultura, la literatura o el pensamiento latinoamericano, continúa funcionando “as an apparatus of alienation and domination: to the ‘unconscious,’ so to speak, of the literary” (*Against* 4).

Aunque la crítica del neoconservadurismo o neoarielismo cultural no se dirige abiertamente contra Spivak, en cuya reflexión el subalterno es importante en la medida en que se constituye en la mirada del Otro o la búsqueda de esa voz del otro en nosotros mismos, los reparos de Beverley a Moraña son pertinentes para nuestra discusión. Este crítico cuestiona duramente la tesis de esta autora cuando ella propone la intraducibilidad de la otredad - haciéndose eco de las ideas de la estudiosa bengalí y también de Levinas- en su análisis del cuento “El etnógrafo” del escritor argentino Jorge Luis Borges.

... la decisión de dejar al otro en el lado del silencio, “en la otra orilla”... es también una forma de orientalismo que habla en nombre de la autoridad de la literatura para descalificar el esfuerzo de... sujetos subalternos que luchan por inscribirse dentro de la historia. Lo que se pide en la política identitaria no es tanto el reconocimiento de la diferencia, sino la inscripción de esa diferencia en la identidad de la nación y de la historia (“Giro” 54).

La nueva literatura comparada de Spivak, tal como lo sugiere Eva Cherniavski – revalorando el trabajo de Foucault-, se desentiende de cómo las tecnologías de la gubernamentalidad producen/regulan poblaciones en la nueva cartografía Norte-Sur del mundo globalizado. Es decir, según esta autora, la crítica bengalí descuida el análisis de la manera en

que la globalización crea un nuevo tipo de marginalidad/exclusión no sólo a partir de la especialización internacional del trabajo, sino también a través de la informalización de la economía y, por ende, descuida la emergencia de nuevos grupos subalternos: las masas de informales o desplazados entre las que se encuentran los adolescentes de las comunas de Medellín. De acuerdo con Cherniavski, el intercambio indecible, el secreto encuentro entre el yo y el Otro, irónicamente sería un nuevo tipo de romantización en la que “the subaltern disappears all over again” (79) en función de los deseos no enunciados de la élite intelectual. El subalterno, según esta autora, no puede rescatarnos de la “labor of reconstructing “our” own political agency in a dismal world where the legitimacy of state power no longer matters, only its effectiveness” (81). Según esta autora, el reto en la actualidad está en pensar aquellas poblaciones redundantes de la globalización y así rastrear las implicaciones que ellas tienen tanto para las operaciones del poder global de la gubernamentalidad como para encontrar formas organizadas de resistencia. En este sentido, el problema del subalterno es inevitablemente un campo de batalla –a terrain of representational maneuver- en la producción de conocimiento de la élite, en el cual algunos académicos olvidamos “at our peril to mark, however imperfectly, the place of our own desires” (83).

Beverley, en *Subalternidad y representación*, considera que la deconstrucción poscolonial está en lo correcto cuando critica con mucho rigor a la nación-Estado, el saber académico o las política formal de la izquierda, quienes se apropiaron del sujeto subalterno a pesar de que nunca fueron representativos de este último. Por eso, los teóricos deconstruccionistas aciertan cuando proponen desaprendizajes, interrupciones, desnarrativizaciones, contra-representaciones, etc., de estos fenómenos sociales; pero, con ello, también descartan la opción de “contribuir a organizar una nueva forma de hegemonía política y

cultural desde abajo” (149) mediante alianzas entre grupos humanos heterogéneos que promueven “una política de la solidaridad fundada en la empatía, y una política identitaria fundada en la percepción personal de pérdida o injusticia experimentada desde la propia identidad racial, étnica, de clase, o de género” (“Giro” 55). O si se prefiere, una agenda también “somewhat more capable of solidarity and love” (*Against* 22). La posibilidad de construir solidaridades junto al conocimiento del funcionamiento de los mecanismos estatales contemporáneos y de las formas de resistencia organizada nos ayudan a reconstruir aquella agencia política contemporánea que Cherniavski reclama y ve ausente en el pensamiento de Spivak y, de este modo, aunque imperfectamente, enunciar los deseos que esa agencia involucra sin caer en la militancia ciega o el “fetichismo de la acción”.

### **1.3.5 La conversación en la fragilidad como una agencia política**

En *Rodrigo D*, ni Rodrigo, ni Ramón, ni Adolfo, ni los otros, están interesados en lo que sería la organización popular. El primero quiere el dinero para comprarse una batería y tocar su música, mientras que los segundos no dudan en obtener dinero mediante robos en donde es muy posible que alguien muera. Allí no hay cabida para una “conciencia social” porque la exclusión es tan poderosa que el mismo pensamiento político los excluye estigmatizándolos como *lumpen* y los muchachos, por su parte, no tienen el menor interés en él. La película tampoco plantea la toma del Estado ni una reforma de las instituciones estatales, es más, allí este tipo de instituciones no tienen mucha importancia y la única toma en la que se ve a la policía, dura apenas unos segundos cuando van a arrestar a Ramón, o sea, cuando imponen el orden por medio de la violencia. Pero lo que sí hay en *Rodrigo D* es una alianza con los actores naturales, un proyecto solidario, cuyo objetivo es superar la exclusión social. Gaviria no ve a todos con los mismos ojos, comprende

que la sociedad contemporánea es completamente asimétrica puesto que la vida de unos vale más que la de otros. Este director toma partido por quienes están en la posición más vulnerable: esos adolescentes que tienen los días contados y cuya muerte se ha convertido en un hecho insignificante.

*Rodrigo D* es una película de acción *sui generis* porque allí no hay cabida para justicieros o vengadores que pongan las cosas en su sitio. La violencia de la guerra es el desorden y no un sacrificio necesario para arreglar lo desarreglado. En la película, entonces, no se ve acciones espectaculares ni héroes que se sacrifican para proteger el mañana de la sociedad, sino que se aprecia ese momento de suspenso y de agitación extrema en el que se constituye la espera de *lo peor*, pues la guerra consiste en esa angustia que sabe que la muerte puede venir desde cualquier lugar y en cualquier instante. O para decirlo de otra manera, el orden es el desorden y mientras se mantenga el orden o se insista en recomponerlo, la guerra continúa; es decir, la violencia no es el precio que hay que pagar para mantener la seguridad, sino que la seguridad se basa en la violencia que sigue desarreglando arbitrariamente la vida de muchas personas. *Rodrigo D* nos presenta este otro lado de las cosas haciéndonos sentir el drama de la guerra que está en la base de la sociedad contemporánea.

La cotidianidad de Rodrigo, Ramón, Adolfo, el Alacrán o el Burrito, está completamente atravesada por la violencia, es decir, no es que los muchachos la generen, sino que en su mundo no se puede vivir de otra manera y las cosas ocurren de esta forma en las comunas desde antes de que estos adolescentes nacieran. Gaviria comenta que la guerra para ellos se ha convertido en la costumbre, pero no se trata de hacer un nuevo costumbrismo de la violencia, sino de mostrar su acción por excelencia: “lo que está cargado al máximo de suspenso y emoción, cual es el peligro



de morir o de matar” (Gaviria, “Del documental” 91)<sup>28</sup>. De acuerdo con el director antioqueño, “[l]os muchachos mismos lo decían: la vida parecía una película cuando la violencia intervenía. Entonces la emoción era máxima y el sentido de la vida se completaba” (91). *Rodrigo D* es una película de acción en la medida en que su ritmo frenético porque trata de recrear los peligros de la guerra que enfrentan sus actores naturales en su día a día; sin embargo, lo interesante no sucede en los momentos del enfrentamiento, sino en esa espera maldita –suspense– que sabe que lo peor está a la vuelta de la esquina. Una angustia cotidiana que sumerge a los muchachos en la ansiedad y los conduce a una vida acelerada que resiente el *no futuro*.

Gaviria señala que en su documental, *Yo te tumbo*, decidió no presentar las escenas sangrientas directamente, primero, por consideraciones éticas, porque no se trata de comercializar con la violencia y, segundo, porque cuando la audiencia ve este tipo de hechos, se distancia de ellos y los juzga como si no tuviera nada que ver con esa violencia. El director colombiano, en cambio, decidió abordar el tema de una manera indirecta, sutil, fragmentaria, porque así los espectadores se involucran poco a poco y sienten el drama, la guerra, que padecen estos jóvenes haciendo suya la experiencia de estos últimos.

[U]no se lo imagina y en este sentido ya está participando de ese acto, ya no está tan fuera. Lo mostré de este modo fragmentario porque así creo que se intuye y se logra expresar con mayor exactitud ese momento terrible que es recibir la descarga de la violencia de otra persona, no como espectador o testigo, sino como participante (“Esa gran mentira” 93).

*Rodrigo D* funciona de la misma manera que *Yo te tumbo*. A excepción del asesinato de Ramón que analizaremos luego, no vemos directamente ningún “hecho sanginario”. En la película, sólo se ve dos cadáveres: el primero es el de una señora o señorita atropellada en una de las avenidas principales de Medellín a quien únicamente se le ven las canillas con manchas de

---

<sup>28</sup> Aunque Gaviria se refiere a *Yo te tumbo*, la idea se aplica perfectamente a *Rodrigo D*.

sangre y los pies, uno de ellos sin el zapato. Esta muerte no guarda ninguna relación con la llamada “violencia urbana” y, más bien, nos comunica que la desgracia puede ocurrir de otras maneras como, por ejemplo, en un accidente camino al trabajo. Si exageramos un poquito el argumento, hasta podríamos decir que este es una prueba de la violencia y de la desprotección laboral; sin embargo, la imagen de una señora tirada en la calle, que nadie sabe quién es, angustia a Rodrigo porque parece que le recuerda el fallecimiento de su madre, quien quizás murió de la misma manera. Este muchacho quiere ver al cadáver, pero no puede, un bus le interrumpe la mirada. La audiencia en algún momento se puede asemejar a este personaje, tiene curiosidad por ver directamente los hechos de sangre, por descubrir cómo ocurrieron y quiénes los causaron; pero la película se lo oculta comunicándonos así que la sed de sangre no está en el exterior, sino en nuestra mirada. El segundo cadáver es el de Johncito del cual ya hemos hablado, pero volveremos a analizarlo más adelante.

La escena el “Ensayo” que describí en el inicio es un caso típico de preparación para la guerra. Los chicos aprenden a pelear con *punta* ya sea para defenderse de sus *culebras* (enemigos) o si es necesario para matar en un asalto o en cualquier otra situación. Esta es una escena típica de acción, pero a diferencia del cine de Hollywood nadie muere, sino que sirve para mostrar el vértigo de la guerra en las comunas de Medellín. La audiencia, en este caso, en vez de juzgar a los combatientes, se asimila a su ensayo. Allí no hay sangre, sino un derroche de vitalidad, el cual hace que los espectadores se identifiquen con los cuerpos atléticos que se mueven de un lado para otro haciendo alarde de gran agilidad.

Los chicos saben que van a morir pronto, Adolfo se lo comenta tanto a su madre como a su novia, Vilma. Ramón Correa dice en *Yo te tumbo*: “‘Uno se muere, pero la guerra no’” (Gaviria, “Del documental” 91). Por eso, *Rodrigo D* fundamentalmente nos muestra la tensión de

sus actores, quienes siempre están a la espera de lo peor. Adolfo tiene que esconderse, Ramón debe abandonar el barrio para escapar la persecución policial, Johncito es *alzado* (secuestrado) de su casa, luego brutalmente torturado y, por último, asesinado, y de estos muchos ejemplos más. Hay un par de escenas sobre este tema que me gustaría analizar con mayor profundidad. En la primera, Adolfo sube hasta la casa de don Fabio para *encaletarse*, refugiarse de sus perseguidores. En la noche siguiente, este joven conversa con Víctor y Felipe, quienes también estaban escondidos allí por temor a que los agarraran. El primero comenta sobre su situación: “*¡Parece una vida de perros esta maricada!*”, mientras el segundo le responde, “*Sisas, a la final, perro come perro*”. Luego, Víctor y Felipe cuentan a Adolfo una historia sobre la muerte de un ser querido, el hermanito del segundo de ellos, y cómo éste presencié el milagro de la resurrección de su hermano.

La cotidianidad de la guerra hace que la vida de estos jóvenes no se diferencie de la de los perros y hasta cierto punto sea peor que la de estos animales. La frase de Víctor describe a jóvenes angustiados y no a unos chicos apasionados con la violencia. Su vida es *una maricada* porque está harto de vivir en el suspenso que significa el constante peligro de morir. Él preferiría otro estilo de vida, pero lastimosamente no es posible y si desea seguir viviendo tiene que *encaletarse*, encerrarse, porque lo peor lo continúa asechando. La respuesta de Felipe: “*Perro come perro*”, no es una naturalización de la violencia de sus compañeros, sino la constatación de que la vida de perros que llevan es lo que los destruye. Dicho de otro modo, no son los soldados el problema, sino la guerra, la cual se asemeja a un perro feroz que los trasciende porque no fueron ellos los que la crearon, pero hace que su vida no valga más que la de un simple animal que cualquiera puede matar. El *perro come perro* representa la angustia que ellos tienen que soportar para evadir de cualquier forma la llegada de *lo peor*. Lo más terrible es que a pesar de

todos sus esfuerzos, de encaletarse o mantenerse siempre alerta, el perro feroz de lo peor inevitablemente los alcanzará y devorará. Entonces, el perro destructor es ese frenesí violento de la guerra que los sumerge en la ansiedad y del cual no pueden escapar porque tienen total conciencia que el futuro para ellos está clausurado.

La historia del hermanito parecería ser intrascendente, pero no lo es. Allí se narra la muerte de un ser querido y, de este modo, el muerto no sólo es el joven familiar, sino cualquiera de sus seres queridos. La muerte del hermanito ocurre porque un carro se chocó frente a su casa, *una banda de brujos* (fisgones) se subió a la terraza y dada la precariedad de la vivienda se cayó un ladrillo, golpeó la cabeza del niño que estaba allí debajo y lo mató. Comparemos al choque del automóvil con la costumbre de la guerra y la vida de los jóvenes con la precariedad de la vivienda. En esta vivienda hay mucho peso, se desploma un ladrillo causando una muerte innecesaria. De este modo, el hermanito de Felipe no es un ser ajeno a la violencia, sino uno de aquellos jóvenes que muere trágicamente por la guerra. El recuerdo de este lamentable evento, entonces, es muy importante porque es una forma de luchar contra el olvido de estas muertes innecesarias.

Esta historia puede ser leída como el resultado de la doble angustia que padecen los adolescentes de las comunas. Primero, saben que tienen las horas contadas y, segundo, temen además que nadie los recuerde, es decir, que su muerte ocurra dos veces: en el cuerpo y en la memoria. En este sentido, el milagro que vio Felipe propiamente no estaría en la resurrección física, sino en el recuerdo porque de esta forma su hermanito regresa a la vida. Saliéndonos del contexto familiar del narrador y pensando en todos los adolescentes marginales, este tipo de narraciones son formas de recordar a los seres queridos, de rendir honores a los soldados amigos que cayeron en la guerra. Contar estos recuerdos es importante porque, de este modo, los jóvenes

de las comunas aunque son derrotados corporalmente, ganan la batalla al *no futuro* en el ámbito de la memoria porque ellos resucitan cada vez que se los recuerda. Sin embargo, lo cruel es que Felipe no puede contar su historia a todo el mundo, sino exclusivamente a aquellos que le quieren creer. En este caso, los únicos interesados son los mismos soldados condenados a morir, quienes ansían contar sus historias a otras personas, pero parece que casi nadie tiene interés en ellas porque su historia es una *maricada*, es decir, una *vida de perros*.

En la segunda escena, en la mañana siguiente, aparecen Adolfo, Víctor y el Alacrán, en la casa de don Fabio. Víctor le comenta a Adolfo que está allí porque salió mal un *cruce* en el cual mataron a su compañero. Él vio cómo le dieron un tiro a su amigo y luego cómo todo el mundo le caía a patadas y para Víctor no hay nada peor que eso. Luego, Ramón entra allí saltando por uno de los muros para pedir *caleta*, pero es expulsado de la vivienda y obligado a exilarse del barrio. Mientras Ramón hablaba con sus ahora ex-amigos, Víctor en el interior de la vivienda miraba una estampa religiosa de La Virgen María Auxiliadora con el siguiente texto:

**Madre Auxiliadora**

En tus brazos al expiar,  
Ámame.  
Tengo mil dificultades,  
Ayúdame.  
De mis perseguidores,  
Protégeme.  
En mi desconcierto,  
Ilumíname.  
En mis dudas. Confortame  
En mis soledades,  
Acompáñame.  
Cuando me desprecian,  
Sonríeme.  
De mis calumniadores,  
Defiéndeme.  
Con tu corazón maternal,  
Guárdame.  
En el fondo de tu alma,  
Recíbeme.

El texto parecería escrito en un contexto de guerra en la que se refleja la angustia de alguien que va a ser asesinado muy pronto. El primero y el último verso son muy decidores porque se refieren a la inmediatez de la muerte y ruegan a María Auxiliadora que los reciba. Los muchachos viven un desconcierto, por eso piden a la Virgen que los ilumine; pero su desconcierto es aún más complicado porque ellos saben que nadie les iluminará. Mientras Víctor lee su estampa, en la banda sonora se escuchan los siguientes versos cantados a gritos: *Mierda/ muerte/ ¡Satán!/ ilumíname/ destrúyeme*. La contradicción es terrible, el texto y la voz se oponen entre sí ya que se dirigen a dos divinidades enemigas. Mientras, en la una, buscan el consuelo ante una muerte que pronto les alcanzará; en la otra, aunque piden iluminación, saben lo inútil de ruego y por tanto reclaman su destrucción. En este sentido, la muerte para ellos tiene un valor ambivalente como las dos divinidades en juego. Por un lado, la temen, la identifican como *lo peor*; pero, por otro, saben que la vida es “una mierda” y la muerte puede acabar de una vez por todas “esta mierda”. Podríamos interpretar que Satán no está en el exterior o el más allá, sino en la cotidianidad, y por eso, ellos le piden que los destruya para que los libere del infierno de la fugacidad, pues como lo expresó Carlos Mario Restrepo (Adolfo), para él todo es tinieblas.

La ambivalencia religiosa entre imagen y sonido también responde a una crítica contracultural, en la cual se produce una inversión entre “lo bueno” y “lo malo”. Para estos jóvenes lo que es “bueno” para la “sociedad” es “malo” para ellos porque los condena a lo peor. En este sentido, “lo malo” se transforma en bueno no porque lo sea, sino porque se constituye en una crítica radical a lo horrible que significa “lo bueno”. Si “lo bueno” causa la muerte de la población juvenil masculina de las comunas, resulta que es malo y, por eso, en la canción cuando se pide la destrucción, la muerte, propiamente no es al individuo, sino esa “vida de mierda” que estos jóvenes tienen que sufrir; es decir, el canto a la muerte contradictoriamente es un canto a la

vida dado que lo peor, lo malo, es ese orden que incesantemente produce el *no futuro*. Entonces, morir en la canción significa el fin de la evanescencia y un anhelo por vivir.

Para los muchachos de *Rodrigo D*, ni la esta estampa ni la música son banales porque allí se expresan sus afectos y contradicciones más profundas. Ellos están conscientes que no tienen muchos días de vida, pero, como bien lo dice Víctor, lo más doloroso es ver cómo *le caen a patadas a uno de los suyos* sin que nada se pueda hacer para evitarlo. En dos de las pocas ocasiones en que aparece Johncito, su cuerpo presenta lesiones serias. Mientras Adolfo conversa con Rodrigo, lo vemos entrar en escena con los párpados negros e hinchados por golpes y con la nariz rota. Allí Johncito cuenta a su amigo que en el ajetreo perdió el *fierro* (pistola) y que mató a uno de los *tombos* (policía). Más adelante, en la mitad de la película, su cuerpo asoma botado en un terreno baldío, lleno de moretones que indican que antes de ser ajusticiado fue cruelmente torturado. Asimismo, en una escena nocturna al comienzo del filme, Adolfo conversa con el Burrito mientras miran el entrenamiento de fútbol de los niños del barrio. Ambos comentan sobre uno de estos niños y dicen que si lo agarraran, al otro día sale libre, pero si a ellos los capturaran, les espera una tortura brutal, pues su vida vale tanto como la de un perro.

La violencia que cometen los actores, de este modo, sólo es una faceta más de esa guerra cotidiana en la que la muerte violenta siempre acaba por llegar, pero no sin antes ensañarse con sus cuerpos y llevarse algunas vidas más consigo. La ansiedad de estos jóvenes generalmente se expresa en violencia, ellos se han convertido en soldados que devuelven los golpes robando y hasta asesinando. Sin embargo, el drama no está propiamente en la explosión violenta, sino en la angustia del suspenso y en la impotencia que produce el ver cómo patean impunemente a uno de los suyos porque saben que ellos muy pronto recibirán las mismas patadas hasta que sus cuerpos queden completamente destruidos.

En *Rodrigo D*, entonces, “el otro” no sólo tiene voz sino que su cuerpo también dice mucho de su situación. Esta película de acción no concibe a los muchachos como una mirada indecible que nos interpela, sino como muchachos que hablan y, sobretodo, aunque llenos de impotencia, devuelven el golpe con sus cuerpos. Estos cuerpos viven una paradoja: por un lado, son torturados y botados en los basureros como cualquier otro desecho; pero, por otro, son sumamente atléticos y llenos de vitalidad. Caminan con agilidad felina por los muros, saltan por las paredes, luchan con gran destreza, hacen ejercicios muy complejos con enorme facilidad. El uso del cuerpo en la película, de este modo, nos comunica la acción por excelencia que es la guerra. El suspenso por esperar *lo peor* sumerge a estos jóvenes en la hiperactividad y nada mejor para hacer sentir a los espectadores esa hiperestimulación que el derroche de su vitalidad corporal, la cual una vez agotada transforma los cuerpos en desechos, lista para ser lanzada sin ningún escrúpulo en las quebradas y a la vista de todos.

La llegada de la policía a las comunas es en una típica escena de acción de *Rodrigo D* y empieza con el arribo de un carro al mismo tiempo que se escucha la voz en off de un vendedor que grita: “¡El Colombiano! ¡El Colombiano!”, uno de los periódicos más importantes de la ciudad. La banda sonora es muy importante y escuchamos el inicio de *Violentas arenas* del grupo Krion, el cual consiste en una marcha -típica música de guerra- tocada al ritmo del rock. Esta canción empieza con una batería muy fuerte -con los redoblantes-, luego acompañada del bajo y la guitarra entra al último con unas notas relativamente bajas hasta llegar a una muy alta – imitando un grito- que se mantiene por varios segundos y con distorsiones hasta el final de la escena.<sup>29</sup> Ni bien se detiene el patrullero, dos policías se bajan de él y suben corriendo a la casa de Ramón al ritmo de la marcha con el objeto de asaltar la vivienda y arrestar al muchacho. Este

---

<sup>29</sup> El inicio de esta canción también se escucha cuando Adolfo mira el jeep de las empresas públicas en el barrio y también huye de sus perseguidores.



adolescente regresaba al rancho -su hogar- por la loma del frente y se encontraba a cierta distancia, cuando mira asustado el espectáculo que montan los gendarmes. Inmediatamente, sube a toda prisa la empinada loma dirigiéndose hacia la casa en donde está escondido Adolfo.

Asimismo, el anuncio de *El Colombiano* coincide con la llegada de la policía y puede ser leído como la violencia que ejerce Colombia contra esos colombianos que son incluidos en la nación desde la exclusión. E Cuando los gendarmes alcanzan la puerta de la casa de Ramón, en el plano que le sigue, se observa una niña chiquita que desciende corriendo la misma loma por la que llegó el patrullero en dirección contraria a la de la cámara dejando entender que para las personas del lugar la llegada de la policía no significa seguridad, sino malas noticias. En la escena, tampoco se lleva a cabo ningún enfrentamiento, más bien se trata de una fuga. Ramón no es un joven capaz de realizar proezas ni derrotar a sus enemigos, él se sabe más débil que ellos y, por eso, huye desesperado puesto que intuye los peligros que corre como, por ejemplo, ser torturado y hasta ajusticiado. El muchacho tiene mucho miedo y su carrera se asemeja a la de la pequeña, quien también parecería escapaba de la policía sin darse cuenta. La intensidad de esta escena de acción es muy paradójica porque hay un derroche de vitalidad que en vez de mostrarnos un sujeto poderoso, deja ver un joven frágil lleno de temor que corre para pedir refugio porque sabe que la policía lo va destrozar en un enfrentamiento directo.

Hermann Herlinghaus, en *Violence without Guilt*, considera que el lenguaje de esta película contiene una parataxis en la cual no prima solamente un relato oral, sino cantidad de estrategias narrativas de índole somática, las cuales nos introducen a una guerra por los afectos.<sup>30</sup>

Disturbing the independent, self-determined stance of the audience is the director's conceptual purpose. The language spoken by Rodrigo and his buddies from the *comunas*, an atavically sounding form of *parlache* (the slang spoken by youngsters who inhabit the extreme margins of

---

<sup>30</sup> Volveremos sobre esta guerra de los afectos más adelante especialmente en el análisis de *La vendedora de rosas*.

the country's symbolic order) is virtually unintelligible... What drives his existence (Rodrigo's) is a sonorous energy that fuses his unhomely steps into the battering punk rhythm (193).

Herlinghaus, de este modo, entiende que la película es una agresión a la mirada del espectador. Su ritmo violento es una crítica furiosa a la “ciudadanía plena” que se expresa en el ideal ontológico de seguridad y de haber nacido para una “vida buena”. *Rodrigo D* “can be called paratactical aggression. It turns it disturbing soundscapes and language fragments against the spectators to harm and torment them without making distinctions” (195). Reconociendo que la película deconstruye violentamente el ideal de ciudadanía y muestra la violencia de éste en toda su magnitud con la propia violencia de los jóvenes, me parece que *Rodrigo D* tiene un gesto aún más profundo porque no sólo plantea la devolución del golpe, sino que simultáneamente es el resultado de un esfuerzo mancomunado y solidario por contar esas historias que casi nadie quiere escuchar. Gaviria plantea una alianza con los jóvenes de las comunas en donde la audiencia participa de su drama y es cómplice de la catástrofe de la guerra, pero con el objeto de interrumpir el avance inexorable de la muerte violenta a partir de la memoria y la imaginación.

En mi lectura, el vértigo violento de la película antes que nada quiere comunicar los temores de los actores naturales. Estos miedos, a diferencia de aquél que se proyecta sobre un “otro asesino”, nacen de la conciencia de la propia fragilidad. Adolfo y sus amigos saben que la muerte es inminente y la temen. Por eso, *Rodrigo D* no sólo intenta desestabilizar la mirada indiferente del espectador, devolviéndole la agresión, sino que su intención es que la audiencia se solidarice con el drama de los actores naturales. Dicho de otro modo, la película quiere que los espectadores sientan por sí mismos la ansiedad del *no futuro* y, para ello, nada mejor que mostrar la hiperactividad que causa la angustia en los cuerpos de estos jóvenes.

La guerra de Rodrigo, Ramón y Adolfo, no es propiamente en contra de la audiencia, sino contra el *no futuro*. Ellos saben que una forma de ganar una batalla, por más pequeña que sea su

victoria, es contar su experiencia de vida a un contexto más amplio que el de su localidad tal como lo quiere hacer Felipe narrando la resurrección de su hermanito. En su lucha han conseguido un primer aliado, un director que se fue a convivir con ellos; pero buscan otros nuevos en quienes miran la película y escuchan sus historias. Sin embargo, estos aliados para constituirse en tales deben pasar por la prueba de una interpelación radical que les exige liberarse de sus prejuicios.

Los actores de *Rodrigo D* no son unos súper héroes ni súper criminales, sino unas personas frágiles, cuyos cuerpos son en extremo vulnerables. En este sentido, para Gaviria es importante evitar que sus actores sean considerados “agresores” porque lo que los une a ellos con la audiencia es justamente su fragilidad. Los espectadores al ver la película pierden el privilegio de su seguridad ontológica, se hacen frágiles; mientras que los “muchachos violentos” muestran sus miedos más profundos y la angustia vital. Aquí no hay lugar para “bárbaros”, sino para seres humanos llenos de sufrimiento y debilidades. De la misma manera, la explosión violenta sería el resultado de un doble miedo: por un lado, el de los espectadores y la “buena sociedad” que ven a estos muchachos como agentes de inseguridad y destrucción de los cuales quieren defenderse usando la violencia; pero, por otro, la mayoría de las acciones violentas de los jóvenes nacen de la ansiedad y el temor que tienen de que en cualquier momento puede llegar *lo peor*, por ejemplo, la llegada de la policía para ellos es un motivo de alta inseguridad y se esconden de ella para salvar su vida.

Si volvemos a la pregunta sobre la agenda política en *Rodrigo D*, me parece que ahora es claro que ésta está en plantear una conversación –no meramente oral o racional, sino también corporal- sobre la violencia en donde se logren interrumpir las asimetrías, es decir, no desde una perspectiva moralista ni como un “secreto intercambio”, sino desde la experiencia de la propia

violencia en la cotidianidad. Gaviria comenta: “La violencia sólo se humaniza hablando de ella. El instante de violencia que es un tiempo estallado y fragmentado, en la conversación se distiende y se hace largo y tejido como el tiempo de una costumbre, que es un tiempo humanizado que vivimos como en nuestra casa” (“Del documental” 91). Una conversación franca implica que todos los involucrados puedan hablar, más aún quienes sufren directamente la “costumbre de la violencia”. *Rodrigo D* quiere que todos experimentemos lo terrible de la guerra, que nuestros cuerpos se exciten al máximo cuando sientan el suspenso de la espera de *lo peor* y, de este modo, entendamos que *lo peor* no está por venir, sino en esa angustiosa certeza de que la muerte no tardará en llegar.

Es por esto que el ritmo de la película es sumamente intenso porque la acción por excelencia de la globalización es la guerra y, en ella, muchos pierden la vida sin siquiera convertirse en adultos. La película, entonces, nos pone a la vista una guerra tan nuestra, tan propia del mundo contemporáneo, haciéndonos sentir ese tiempo fragmentado e instantáneo en toda su magnitud. Pero no se trata de quedarse en *la burbuja del instante absoluto*, sino de recuperar un tiempo más largo en donde la hiperactividad ceda el paso a la calma de la conversación. *Rodrigo D* más que una deconstrucción de la sociedad contemporánea, la cual indudablemente lleva acabo de una manera furiosa, consiste en la construcción de experiencia compartida a partir de un proyecto de convivencia que se nutre de relatos de vida cotidianos. Y en esta construcción de experiencia no sólo cuenta el lenguaje oral, sino mucho el corporal, el cual puede transmitir mejor que cualquier otro toda esa vitalidad que lastimosamente continúa perdiéndose en una guerra macabra y asimétrica.

## **1.4 LA ÉTICA INMANENTE DE *RODRIGO D*: LA SOLIDARIDAD EN LA DIFERENCIA**

### **1.4.1 La responsabilidad ética y la ininteligibilidad de la alteridad**

Recuperemos los aportes de Jáuregui y Suárez, quienes señalan que el cine de Gaviria consiste en una mediación que facilita el “encuentro entre la mirada del espectador y el rostro del Otro, una interpelación ética sobre la cual es posible fundar un proyecto de derechos humanos” (“Profilaxis” 385). Estos autores retoman el aporte de Emmanuel Levinas, quien argumenta que la filosofía occidental moderna debido a que tiene sus bases en el ideal de libertad o autonomía, instituye una dialéctica entre el Ego y lo otro (objeto) en donde la alteridad del segundo necesariamente se disuelve en la Mismidad.

Only in possession does the I complete the identification of the diverse. To possess is ... to maintain the reality of this other one possessed, but to do so while suspending its independence. In a civilization, which the philosophy of the Same reflects, freedom is realized as wealth. Reason, which reduces the other, is appropriation and power (“Philosophy” 98).

Con el fin de escapar de la violencia de la Mismidad, el pensador ruso-francés propone una responsabilidad ética que toma como punto de partida el rostro del Otro. Este rostro, sin embargo, no es verbalizable ni lingüístico, es ininteligible. Si el yo lo nombra, sería una forma de asimilación que lo transforma en lo Mismo. Esto significa que, para este autor, la ética es relacional puesto que el rostro Otro está en el exterior, es anterior al lenguaje, y, por eso mismo, la condición del lenguaje. Su mirada rompe con el narcisismo del Ego, lo saca de la identidad y lo enfrenta con la heterogeneidad. El rostro del Otro, describe el filósofo, mira al yo a través de y

antes de la muerte, “with total uncoveredness and nakedness of his defenseless eyes, the straightforwardness, the absolute frankness of his gaze” (110), imponiéndole al Ego el mandato ético: “No matarás”. El Otro exige que no se lo abandone ni se lo deje morir, la inminencia de su deceso hace al yo cómplice de la desgracia y, por ende, este último debe responder por esa muerte. El rostro del Otro se impone sobre el Ego mostrándole que su supuesta autonomía es asesina, usurpadora e injusta, en tanto “is still preeminence of the Same” (115). La mirada del Otro abre al yo a la experiencia de la infinitud en la medida en que ella no puede ser objetivada porque “[t]he idea of the infinite is a thought which at every moment *thinks more than it thinks*” (113). En este sentido, de acuerdo con Levinas, la responsabilidad ética es una forma de la idea de infinito que precede y hace evidente la finitud de la libertad, “but does not lead us back to violence, the confusion of what is separated, necessity, or fatality” (118).

The life of freedom discovering itself to be unjust, the life of freedom in heteronomy, consists in an infinite movement of freedom putting itself ever more into question. This is how the very depth of inwardness is hollow out. The augmentation of exigency I have in regard my self aggravates the judgment that is borne on me, that is, *responsibility*. And the aggravation of my *responsibility* increases these exigencies. In this moment my freedom does not have the last word; I never find solitude again (117, énfasis mío).

Según los críticos colombianos, la responsabilidad ética en la películas de Gaviria es resultado de “‘su voluntad realista’ y de la coparticipación de los actores naturales” (“Profilaxis” 386). Esta responsabilidad ética renuncia a la predisposición jerárquica de la traducción de la voz del subalterno y asume “la incomprensibilidad y alteridad del Otro” (386). El rostro del Otro que aparece en el cine del director colombiano, según estos críticos, consiste en aquellas personas excluidas, las cuales arbitrariamente hasta han sido privadas de su humanidad plena y transformadas en desechos. Jáuregui y Suárez consideran que los largometrajes de Gaviria ponen en crisis lo que ellos identifican como simulacro posmoderno: el regodeo en la indiferencia de la

mercantilización de la cultura y de la vida. Estas películas, sostienen, tampoco caen en el paternalismo redentor político o disciplinario. El cine del director colombiano es “el lugar de un encuentro mediático con el Otro [mediatizado por el lente de la cámara], que intenta evitar la irrealidad [de tal] simulacro” (388-89). De acuerdo con los críticos, el trabajo de Gaviria nos pone ante la mirada, los ojos de los desechables-desechados, el “límite del *ego consumo* que define dicha ciudadanía” (387), cuestionando la existencia misma de tales “desechos humanos”. El encuentro con el rostro del Otro en este cine “posibilita un ‘estado de vigilante insomnio’ [frase de Levinas] en el cual son posibles la ética y los derechos humanos, más allá del paternalismo redentor y más acá de la traducción de la otredad” (389).

Utilicemos las contribuciones de Levinas y Jáuregui y Suárez para dialogar con *Rodrigo D* en torno a la propuesta del rostro del Otro. Los personajes, más aún si son representados por actores naturales, serían ese rostro que nos mira desde la evanescencia de su vida. Habíamos dicho que el *no futuro* no es una historia particular del otro, sino que nos toca a todos aunque de manera diferente: a ellos con una muerte temprana y a nosotros con una relativa seguridad. Es así que, de alguna manera, somos cómplices del drama que viven estos chicos, más aún si nos hemos dejado seducir por “el milagro de la indiferencia”. Los actores naturales nos plantean una responsabilidad ética de la cual no podemos sustraernos debido a que su muerte es además la nuestra, pues significa la pérdida de seres humanos como nosotros. Ellos nos miran desde la inminencia de su muerte imponiéndonos el mandato ético: “No matarás”, puesto que también somos responsables de su alta vulnerabilidad corporal.

La mirada del Otro, entonces, sería la presencia de Rodrigo, Ramón, Adolfo y los demás, que sacan a la audiencia de su aislamiento de clase media mostrando que su supuesta autonomía y libertad de consumo, significa la clausura del mañana para estos jóvenes. Hemos visto que

todos ellos están sujetos a grandes peligros: Ramón puede caer preso y al final del filme será asesinado por los suyos porque temen que los puede denunciar, a Adolfo lo quieren *alzar* (secuestrar) en un carro de las empresas públicas para matarlo, Johncito murió y Rodrigo sufre una depresión crónica que desembocará en el suicidio. Desde un punto de vista legal, se podría cuestionar que estos jóvenes se encuentran en la situación en la que están porque han optado por una vida criminal y se han convertido en un peligro público. Sin embargo, con este tipo de argumentos se pierde de vista la exclusión social de la que ellos son objeto. La policía no va a las comunas para proteger sus vidas, sino para ejercer la violencia arrestándolos. Asimismo, cabría preguntar quién protegió a Johncito y si Adolfo es *alzado* de seguro también será ajusticiado. Entonces, resulta que el Estado no se hace cargo de proteger la vida de estos jóvenes y cuando siente que ellos constituyen una amenaza para la “buena sociedad”, los mete presos o los *alza* camuflado en un carro de las empresas públicas.

Estos jóvenes tienen otra desventaja viven desde siempre en una guerra en la que el riesgo de morir es exageradamente alto. ¿Por qué tienen estos riesgos? ¿Acaso esa espiral de violencia obedece exclusivamente a su “mala conducta”? La respuesta tiene que ver con lo que Jáuregui y Suárez llaman el simulacro posmoderno, pero en vez de utilizar ese término porque creo que su crítica a la posmodernidad tiene un sesgo neoarielista, prefiero identificarlo con la acumulación y el consumo global, los cuales son una máquina infernal que no para de producir desechos y, como bien lo señalan los críticos colombianos, entre estos desechos, se destaca la vida de Rodrigo y sus amigos. El cuerpo torturado y sin vida de Johncito, arrojado en una quebrada, junto con el compañero baleado y pateado de Víctor son los mejores ejemplos de ello.

Judith Butler, en *Vida precaria*, analiza la política de los medios de comunicación norteamericanos después del 11 de septiembre del 2001 también utilizando los aportes teóricos



de Levinas. Esta crítica descubre que las imágenes mediáticas en Estados Unidos han deshumanizado el rostro del Otro de dos maneras.

Se trata de dos formas diferentes de poder normativo: una opera produciendo una identificación del rostro con lo inhumano, rechazando nuestra aprehensión de lo humano en la escena; la otra funciona como medio de borramiento radical, de tal modo que allí nunca hubo nada humano, nunca hubo una vida y, por lo tanto, nunca hubo un asesinato. En el primer caso, se discute si se reconoce como humano algo que ya ha emergido dentro del campo visual; en el segundo caso, el público de lo visual se constituye sobre la base de la exclusión de esa imagen (183).

En el primer caso, según la autora, no estamos ante la mirada del Otro, quien nos mira desde la precariedad de su existencia y su dolor, sino frente a imágenes de la propia identidad del yo. El proceso de identificación, señala Butler citando a Jacqueline Rose, sucede desde el reconocimiento de una diferencia que se intenta superar y “su meta sólo se logra reintroduciendo la diferencia que se afirma haber allanado” (182). La desidentificación, entonces, forma parte de su proceso habitual y cuando la identificación recae en la identidad del yo “significa la muerte de la identificación misma” (182). La imagen triunfalista de la identidad funciona como una estrategia militar-policia que para sobrevivir no tiene reparo en matar. Allí se manifiesta la imposibilidad de superar la diferencia a la cual se cataloga como inhumana a pesar de que es “la condición de su propia posibilidad” (182). Los discursos triunfalistas ejercen la violencia para protegerse de la diferencia porque la descalifican como violenta; sin embargo, no entienden que “la violencia que temen es la violencia que engendran” (186) justamente por su propia incapacidad para reconocer la diferencia que los constituye.

Aquellos que denigran *Rodrigo D* como pornomiseria, son incapaces de entender la diferencia. La temen y justifican su violencia desde el triunfalismo, por ejemplo, de la seguridad ciudadana o democrática. Se sienten amenazados por los otros a quienes imaginan como “bárbaros” -*pistolocos*-, pero con ello pierden de vista que estas imágenes son proyecciones de sí

mismos sobre un *otro imaginario*, es decir, su miedo narcisista los coloca ante la Mismidad. De la misma manera, no comprenden que la violencia que se vive en Medellín, no la producen exclusivamente esos “bárbaros”, sino que está íntimamente relacionada con la propia violencia de la “buena sociedad”, la cual se autojustifica como un acto de legítima defensa. De este modo, producen lo que Michael Taussig llama un *espacio de muerte*, es decir, un lugar esencialmente violento sin ley ni orden en donde el uso de la violencia extrema para colonizar o disciplinar al otro queda plenamente justificado.

De acuerdo con Herlinghaus, en su artículo sobre *La virgen de los sicarios*, este tipo de aproximaciones en Colombia constituyen un discurso mítico en la medida en que borran el sentido histórico de la vida social y, además, psicologizan los conflictos. Según este autor, éste es un discurso de tipo religioso trascendental, pues entiende que ciertas personas son culpables de antemano, o sea, tienen un pecado original, el cual únicamente puede ser purificado a través del ejercicio de la violencia extrema. Dicho de otra manera, se piensa que la recomposición del orden social colombiano –o global- sólo puede darse a partir de un ejercicio violento por parte del soberano: un “elegido” sin mancha, y por medio del exterminio de los “criminales”, “depravados”, “sicópatas” o “terroristas”, a quienes ya ni siquiera se los quiere rehabilitar puesto que su culpa es esencial por el hecho de ser lo son y, en consecuencia, su eliminación se presenta como la única alternativa.

En el segundo caso, según Butler, se borra la humanidad del otro excluyéndolo de la representación. Por ejemplo, la retirada de las imágenes del horror de la guerra de la televisión “se convierte en el mecanismo por medio del cual la deshumanización se lleva a cabo” (184). En *Rodrigo D* es claro, tal como lo indicaron Jáuregui y Suárez, que lo que fastidia al imaginario de la “buena sociedad” son las imágenes de aquellos “desechos humanos” a quienes se intenta

borrar de la representación pública. De acuerdo con Butler, en el momento en que se hacen visibles las imágenes de estos grupos marginados, estamos ante el rostro del Otro porque su mirada no confirma la identidad del yo, sino que lo cuestiona desde la diferencia y le establece una demanda ética, puesto que lo ubican ante la precariedad de la vida misma y el sufrimiento de aquellos que demandan que no se los abandone a su suerte ni se los deje morir.

Ya hemos dicho que no hay bárbaros ni súper héroes en *Rodrigo D* y también que allí aparecen personas a las que generalmente les está negado el mundo de la representación oficial. Ahora me gustaría ejemplificar un poco más el segundo punto de Butler. Gaviria propiamente casi no muestra hechos sangrientos en los que sus personajes estén agonizantes o maten a sus víctimas, excepto la escena final en la que muere uno de ellos: Ramón. El sufrimiento de los actores naturales no aparece en imágenes de sangre ni en el sadismo con el que son reprimidos, sino la angustia que tienen al saberse a sí mismos como personas frágiles, cuyos cuerpos pueden ser pateados, torturados, baleados y abandonados en las quebradas. El otro, en este caso, no nos mira desde el paredón o al borde de su último aliento, sino desde la agitación corporal que provoca en ellos la espera de lo peor. La hiperactividad de Ramón, por ejemplo, es el otro que resiente lo fugaz de su vida. Su “acelere” más que la imagen de un depravado, es signo de un muchacho frágil que sabe que puede dejar de vivir en cualquier instante.

Gaviria nos muestra las imágenes de la guerra, pero no para reforzar en el espectador la conciencia de que “por suerte eso no me ocurre a mí” tampoco para despertar lástima ante el otro, cuyo contexto social “lejano al nuestro no le brinda las garantías para una vida digna”. Las imágenes de la guerra que hay en *Rodrigo D* hacen que la audiencia se identifique con los personajes. Tal como lo indica Butler, la audiencia se desidentifica con la clase media a la que pertenece y reconoce una diferencia. Se identifica con esta diferencia y así se genera una nueva

identidad. Allí no hay bárbaros a quienes acusar como lo radicalmente otro, sino semejantes que viven la angustia terrible del *no futuro*. La frase de Adolfo cuando conversa con el Alacrán en el Temprano es muy importante: “*Uno no puede ser el muñeco de año viejo*”. Para ellos diciembre no sólo es un mes de agasajos, sino que también les trae muchos peligros porque los disparos en su contra se camuflan detrás de los fuegos pirotécnicos. El muchacho también comenta que va recortar todas las cabezas de sus fotos, esto es un signo del enorme miedo que tiene de que lo denuncien y lo entreguen a quienes lo van a torturar y luego matar. En estas frases aparece el rostro del Otro justamente en la angustia que significa el hecho de estar jugándose la vida en todo momento.

En *Rodrigo D*, la identificación ocurre desde la fragilidad y no por la violencia exagerada, la cual valga insistir nunca aparece en la película. El espectador agredido aunque se sienta insultado y amenazado porque su seguridad ontológica ha entrado en crisis, no tiene un chivo expiatorio contra quien descargar su frustración porque esos “otros” que presumía como naturalmente violentos, son mucho más vulnerables que él. Es decir, en este momento, mira a muchachos frágiles e identifica que ellos tienen tanto miedo como él; reconoce, de este modo, que se trata de personas y no de salvajes, de semejantes y no depravados. La audiencia mira a muchachos que sufren una ansiedad que los conduce irremediablemente a la hiperactividad y al ver la película puede sentir en carne propia esa agitación extrema producto del *no futuro*, del encierro en *la burbuja del instante absoluto*.

La rabia de Rodrigo, quien es altanero con su padre, pelea con todos familiares, golpea a su hermana, escupe frente a otros para demostrarles su desprecio, pateo una pelota furiosamente y sin ningún motivo razonable, no es la actitud de un salvaje, sino la de un adolescente deprimido que no encuentra su lugar en el mundo porque sabe que está en el limbo. Su rabia, tal

como nos lo había sugerido Herlinghaus, arremete contra seguridad ontológica de los espectadores, indicándoles que ellos son cómplices de la violencia que tanto temen en la medida en que su seguridad se basa en la exclusión de Rodrigo y sus amigos. Su suicidio, entonces, más que la imagen de un majadero, significa la fragilidad de un adolescente lleno de dolor que no encuentra el camino para producir su música ni sabe cómo reintegrarse a su familia ni reconciliarse con su entorno social después del fallecimiento de su madre. Su respuesta a Ramón justo al comienzo del filme cuando le dice que no es la moto la que está botada, sino “*botado estás tú, estoy yo y estamos todos*”, describe perfectamente su situación y la de sus amigos. El hecho de estar botados en el mundo, *de vivir en el limbo de la libertad de no tener nada más que un presente infernal*, sumerge a estos chicos en un drama que en la mayoría de los casos sólo encuentra la puerta de salida con la muerte.

Cuando Rodrigo llega a la casa de doña Noemí, la toma se detiene varios segundos en la puerta de entrada y allí sobresale una cruz. Mientras vemos la puerta, en la banda sonora se escuchan los siguientes versos contraculturales: *¡Que tormento que vivo yo! ¡El exorcismo! ¡Aaaaaaah!* La palabra exorcismo vincula directamente la cruz con el mensaje cristiano de la salvación, pero al mismo tiempo la subvierte por los gritos del canto. El muchacho creía que esa puerta lo iba a reintegrar al mundo, pero una vez adentro tampoco pudo conciliar el sueño y su frustración continúa. De este modo, en la cinta, los mensajes religiosos del cristianismo quedan cancelados. Después de eso, la única puerta que le queda a Rodrigo es la del ascensor justo antes de suicidarse para así acabar de una vez por todas con el drama *de estar botado* en el mundo. Su salto al vacío es el resultado de su intento por exorcizar *el tormento en el que vive*.

#### 1.4.2 El adiós al Otro y hacia un cuerpo de múltiples voces

De acuerdo con Giorgio Agamben, en *Lo que queda de Auschwitz*, “ninguna ética puede albergar la pretensión de dejar fuera de su ámbito una parte de lo humano, por desagradable, por difícil que sea su contemplación” (65). Nuestro filme dialoga también con esta propuesta desde su propia teoría concreta. Por más “bárbaros”, “terroristas” o “peligrosos”, que fueran los actores naturales de *Rodrigo D*, ellos son ante todo seres humanos; por eso, según el filósofo italiano, más que apreciar la dignidad de la vida de estas personas, se trata sobre todo de valorar la dignidad de su muerte. Estas muertes no son insignificantes, pensarlas de esta manera implica justificar la falta de valor de sus vidas y, en último término, convertirlas en una “mera existencia”, cuya eliminación no tendría mayor importancia. Esto facultaría tanto el Estado como a la sociedad convertirse en máquinas de producción de cadáveres en serie (la tánato o necropolítica). Lo ético, entonces, está en evitar que la muerte de tales “bárbaros” se torne en un hecho banal, es decir, que su vida no sea reducida a una existencia vegetativa o carente de experiencia.

Según Agamben, el ámbito de la ética no está en la esfera de los derechos y, peor aún, de la asunción de responsabilidades porque éstos son conceptos jurídicos que transforman al *sponsor*, el garante que sustituye al deudor o al reo, “en el gesto ético por excelencia” (21). Elevar categorías jurídicas al estatus de categorías éticas supremas significa confundir los dos campos. La ética laica “farisaica y dominante” introdujo una *distinguo* entre responsabilidad moral y jurídica con el objeto de aceptar ciertas culpas morales para redimir y sustraerse de las legales; de este modo, la responsabilidad se constituye en la tesis central de un razonamiento legal en el cual “asumir una culpa moral aparecía como éticamente noble para el acusado” (22). El pensador italiano, por el contrario, considera que asumir la responsabilidad y la culpa, a pesar que en ciertas ocasiones pueda ser necesario, “significa salir del ámbito de la ética para entrar en

el del derecho” (23). Así se pierde de vista que la ética no reconoce los conceptos del Derecho como su máxima porque, en última instancia, “es, como sabía Spinoza, la doctrina de la vida feliz” (23).

Aunque Jáuregui y Suárez acertadamente se enfocan en la valorización ética de la humanidad en el cine de Gaviria, su argumentación nos conduce a un dilema conceptual cuando sugieren que el encuentro ético sucede gracias a “la voluntad realista” del director, la cual toma cuerpo a partir de “un acto de enunciación participativo” (373), una ““construcción colectiva de relatos fílmicos”” (376) o ““una ética de la representación’... que propone una suerte de pacto participativo de representación” (388). O sea, contradictoriamente, el Otro estaría en la voz debido a que *Rodrigo D* fue realizada a partir de “los pequeños relatos” (386) que los actores naturales y otros habitantes de la comunas narraban al cineasta. Es por esto que a pesar de que los críticos colombianos insistan en la ininteligibilidad radical de la alteridad, estos relatos de vida se vuelven inteligibles –aunque no en su totalidad- gracias a la mediación de la ficción en que consiste la película.

Esto significa que los espectadores podemos escuchar a ese otro que Jáuregui y Suárez identifican en el cine de Gaviria porque éste en vez de limitarse a mirarnos, habla con nosotros comunicándonos su experiencia de vida. Si, de acuerdo con Levinas, la ética es una forma concreta de la idea del infinito porque el rostro del Otro es imposible de objetivar, los relatos de los actores no serían mediaciones adecuadas para un encuentro ético porque, así sean *petit histoires* renarradas como ficción, corren el riesgo de planteársenos como una conversación en donde el Otro tiene voz. Si somos coherentes con la ininteligibilidad radical de la alteridad, la pretensión realista y, especialmente, la presencia de los actores naturales necesariamente se constituiría en una máscara mediante la cual el director colombiano crearía un falso efecto de

diferencia que nos devuelve a la Mismidad. En otras palabras, Gaviria asumiría lo que Duno-Gottberg y Hylton, en “Huellas de lo real”, llaman un “travestismo populista” que se hace “pasar por el Otro” (544).<sup>31</sup>

Then if the essence of philosophy consists in going back from all certainties toward a principal, it lives from critique, the face of the Other would be the starting point of philosophy. This is a thesis of heteronomy which breaks with every venerable tradition. But on the other hand, the situation in which one is not alone is not reducible to the fortunate meeting of fraternal souls that greet one another and converse. This situation is the moral conscience, the exposedness of my freedom to the judgment of the Other (*L'Autre*). It is a disalignment which has authorized us to catch sight of the dimension of height and the ideal in the gaze of him to whom justice is due (Levinas 119).

Estos relatos, no obstante, sí nos confrontan con una heterogeneidad porque en sí mismos son una multiplicidad, es decir, cada voz es la coincidencia de varias voces. En este sentido, ningún sujeto puede ser autónomo puesto que está constituido por una multiplicidad de voces heterogéneas, hecho que coincidiría de alguna manera con la idea del infinito que propone Levinas. Dicho de otra manera, los relatos de los actores de *Rodrigo D* están llenos de “rugosidades o desniveles” (Duno-Gottberg y Hylton 537), puesto que allí aparecen varias voces que trascienden la propia voz del cineasta. Aunque Jáuregui y Suárez se esfuerzan por establecer una conexión entre la responsabilidad ética y las instancias de solidaridad en el cine de Gaviria en tanto *pacto participativo de representación*, descuidan la experiencia compartida que existe en las voces que narran “aquellas historias mínimas”. En este sentido, la ininteligibilidad radical de la alteridad pierde peso ante el intercambio de experiencia en donde tanto el ego como el otro –con minúscula- entran en una zona de contacto en la cual ninguno de los dos tiene prioridad. Lo dicho no significa aferrarse nostálgicamente a la voz del subalterno como tampoco generar una

---

<sup>31</sup> Creo necesario aclarar que el argumento de Duno-Gottberg y Hylton no considera al cine de Gaviria como un travestismo populista, sino todo lo contrario. Ellos proponen esta categoría para analizar otras obras y demostrar cómo el director colombiano se aparta de ella.



responsabilidad primordial con el Otro, sino comprender la interacción de las diferentes voces que se escuchan en el largometraje.

El tipo de ética que recuperan Jáuregui y Suárez al rechazar la inteligibilidad de la alteridad, si retomamos los argumentos de Alain Badiou, en *La ética del mal*, se constituye en una propuesta crítica de carácter eminentemente negativo porque más que entender o conectarnos con la heterogeneidad, sólo nos conducen a la desnarrativización o desaprendizaje de la propia identidad del yo. Es decir, su argumentación se basa en el mal, más específicamente en el no-mal (no hacer el mal), abandonando definitivamente el lado propositivo del bien. O, como nos lo sugirió Cherniavski, el Otro es una nueva romantización del otro mediante la cual eludimos el riesgo que implica generar una agencia política propia.

Bruno Bosteels, en “The Ethical Superstition”, sostiene que una de las mayores debilidades de lo que llama el giro ético o el auge de Levinas en el pensamiento contemporáneo, consiste en que el rostro del Otro parte de una victimización radical. Siguiendo este argumento, me parece que quienes afirman que el subalterno no puede hablar, corren el peligro de caer en una especie de pornomiseria. A pesar de que estos académicos nos alertaron sobre el riesgo de asimilar “la voz del otro”, resulta que el Otro que nos mira está a punto de morir o sufre una injusticia radical y, puesto que no puede hablar, es incapaz de comunicarnos sus momentos de alegría o ternura; es decir, su condición exclusivamente sufriente tiene claras correspondencias con lo que estos mismos intelectuales identifican como lo abyecto.

De acuerdo con este crítico literario, esta nueva ética se parece a lo que el escritor argentino León Rotzitchner calificó como moral burguesa, la cual evade la responsabilidad colectiva “either by blaming the group when they are at fault as individuals or else by setting oneself apart from the group, when they feel worthy of praise as individuals” (19). Según

Bosteels, “the ethical experience no longer leads from injustice and victimization to new sense of justice but instead remains entirely within a realm –henceforth the ethical realm as such- where everyone is a victim, or an other to someone else’s sameness” (19). En este sentido, cuando se levanta la sospecha de que alguien está hablando por otro, la responsabilidad ética, según este autor, es una moral burguesa tal como lo entiende Rotzitchner porque sirve para eludir el compromiso político, puesto que se separa o une al grupo de acuerdo a su conveniencia. O si prefiere, la crítica al compromiso y (a través) del ideal revolucionario, provoca un cambio en donde la ética ya no es una cuestión de honestidad en la interpretación textual, sino una deconstrucción, cuyo fundamento está en la indecibilidad, que demanda “unveiling the dark motivations hidden behind even the brightest facade of honesty and tolerance” (13). Bosteels considera necesario liberarse de esta segunda ética regresando a la primera para poder construir otra vez un proyecto político colectivo con la finalidad de superar la injusticia y el sufrimiento que la misma responsabilidad ética insiste en cuestionar. El nuevo giro ético en vez de favorecer el compromiso, lo debilita y su temor a hablar por los otros hace que se acerque o distancie de la “víctima” (el Otro, el subalterno o como quiera llamárselo) de acuerdo a sus conveniencias porque así se abra a la mirada de esta última, su reflexión, a fin de cuentas, renuncia a involucrarse –interactuar- con ella.

La vida social, siguiendo las contribuciones de Fred Evans en *The Multivoiced Body*, consiste en un cuerpo de múltiples voces, cuya interacción simultáneamente une y separa a sus participantes. Se trata de un cuerpo en constante mutación compuesto por voces igualmente audibles que se responden entre sí. Esto significa que ninguna voz se encuentra aislada del resto ya que su identidad está dada gracias a las relaciones que mantiene con las demás en donde cada una de ellas se constituye en la alteridad del resto. En este sentido, la mirada del Otro que

proponen Jáuregui y Suárez, Levinas o Spivak “conflat[es] the other with a ‘master’ and justice with ‘recognition’ of and submission to this mastery” (79). Aceptar la ininteligibilidad de la alteridad, entonces, significa descartar el contenido cultural que subyace a cada voz, sustituyendo la interacción o el diálogo por “the absolute, unilateral command of the master [la mirada del Otro]” (79). De acuerdo con Evans, el peligro no está propiamente en la apropiación del otro, sino cuando una voz quiere silenciar al resto constituyéndose en un oráculo: “a discourse that elevates itself above the others by presenting itself as universal or absolute” (11); o sea, cuando se niega la heterogeneidad con el fin de consolidar un único centro de poder.

En *Rodrigo D*, los “pequeños relatos” de los actores naturales son voces que luchan por hacerse escuchar frente a la irrelevancia que les impone el oráculo de la globalización. La película es un texto polifónico en el cual la voz del cineasta es incapaz de eliminar la heterogeneidad. Así Gaviria intente, consciente o inconscientemente, apropiarse de las voces de sus actores y assimilarlas, siempre habrá un exceso en ellas que interrumpe la organización de cualquier relato maestro, fracturándolo. Estamos ante lo que Duno-Gottberg y Hylton entienden como “narrativas resistentes o indóciles” (554) en la medida en que la película es “un proyecto radicalmente dialógico y muchas veces conflictivo” (547). O sea, no hay una esencia de la voz del otro en *Rodrigo D*, sino que el filme consiste en una unidad -un cuerpo- en donde interactúan voces que se responden, se complementan, se contradicen y, en último caso, se hibridan a través de un proceso de negociación constante. En tanto mediación, este filme se constituye una conversación -no necesariamente verbal porque en tanto interacción de cuerpos involucra aspectos afectivos, somáticos, etc.- entre voces heterogéneas cuya interacción pone en crisis el oráculo de la globalización.

Cuando Víctor nos cuenta las razones de su *encaletamiento*, Felipe la resurrección de su hermanito o Adolfo su temor a ser el siguiente *muñeco* de año viejo, estas historias no las inventó Gaviria, sino que provienen de los relatos cotidianos de sus actores. Ahora, como ya lo explicamos antes, según el director, las imágenes y los sonidos no responden propiamente a una realidad objetiva, sino a la construcción de personajes, es decir, es evidente que sus personajes reorganizan las historias de vida de las personas con el objeto de lograr una narración más coherente. De un lado, sus personajes son ficticios porque no son una persona real; de otro, los personajes no responden a una sola persona, sino que en cada uno de ellos confluyen varios relatos que pertenecen a diferentes actores u otras personas. De ahí que la transformación de los relatos de vida de la gente de las comunas en personajes, bajo ningún aspecto es una representación falsa: primero, porque el director respeta el lenguaje de sus actores y, segundo, los relatos cotidianos son los que autorizan lo que los personajes dicen.

Con el fin de explicar mejor este argumento, abandonemos los argumentos de Jáuregui y Suárez, y demos la razón por un instante a quienes descalifican *Rodrigo D* como una apropiación de la voz del Otro. Aceptemos que el director es quien habla por medio de sus personajes. De todos modos, la heterogeneidad se mantiene en la película porque cada personaje es una multiplicidad en donde interactúan las voces de diferentes personas así éstas se encuentren mezcladas con la de Gaviria; o sea, en cada personaje siempre habrá un exceso polifónico porque se originan de los relatos cotidianos que escapan a la voz del director. Más bien, el hecho de que las voces de los actores se hayan contaminado entre sí y con la del cineasta le da una mayor riqueza polifónica a la película.

Asimismo, si Gaviria escuchó los relatos de los jóvenes de las comunas, esto significa que interactuó con ellos y que su subjetividad necesariamente fue afectada por los contactos que

mantuvo con sus actores. Aunque el cineasta antioqueño quisiera ponerse la máscara los personajes para esconder su voz organizadora, el mismo hecho de que las historias de vida de los jóvenes lo hayan transformado, ya es una prueba de que sus personajes tienen una voz que trasciende a la suya. Por otro lado, la construcción de los personajes también significó que el director afectara a sus actores. En la actuación, estos últimos obligatoriamente debieron seguir algunas instrucciones de Gaviria para interpretar sus personajes. Es claro que Mario no es Adolfo, ni Jeyson es Ramón, ni Ramiro es Rodrigo, ellos son actores que aunque viven lo que actúan, en sus personajes hay historias que también son de otros. En esta condensación de historias, la voz del director fue determinante influyendo en la creación de los personajes, en el desempeño de los actores y, por supuesto, en la subjetividad de estos últimos.

Vayamos un poco más al extremo con las objeciones e imaginemos que Gaviria se equivoca cuando indica que la construcción de sus personajes obedece al azar, digamos que sus personajes son el resultado de ideas preconcebidas. De alguna manera, esto supondría que el director llegó a las comunas para confirmar lo que pensaba. Sin embargo, surge el primer problema porque se puede comprobar fácilmente que el guión sufrió varios cambios a partir de las sugerencias de los actores, el más notorio de todos fue el suicidio del protagonista. La idea original contemplaba que el muchacho no se lanzaría del edificio al suelo; pero John Galvis, quien afirmaba que de acuerdo con la ética de la calle, “‘el pelao’ no debía tener miedo a morir” (Ruffinelli 23),<sup>32</sup> y Ramiro Meneses (Rodrigo), quien estaba directamente vinculado al mundo del *punk*, convencieron al director de que el suicidio era lo más congruente con el personaje. En la escritura del guión, Gaviria fue más radical porque decidió irlo construyendo a medida que trabajaba con los actores. Esta metodología junto con los cambios de guión son otra prueba de

---

<sup>32</sup> Jorge Ruffinelli señala que Ángela Pérez fue quien le proporcionó esta información. Ella escribió la crónica periodística de la que se originó *Rodrigo D.*

que el cineasta modificó sus ideas mientras rodaba el largometraje porque las sugerencias de los jóvenes de las comunas se colaban en el guión transformándolo constantemente. En consecuencia, el director antioqueño no se equivoca cuando comenta lo siguiente:

Fue el trabajo con actores naturales lo que me trazó sin querer un camino por el cual llegué a estas últimas películas sobre la marginalidad. En *Rodrigo D. No futuro* llevé esta metodología al extremo y construí el guión con base en los relatos orales de mis actores y de otros jóvenes que entrevisté. La estructura de estas narraciones y su orden tiene que ver con lo oral, aunque el resultado –por supuesto– no sea equivalente a la oralidad de la que el trabajo surge, sino una construcción con base en ella.

La participación activa del actor natural desafía cualquier afán de sentido. El personaje se produce entre la narrativa de la propia vida y el proceso de la narración fílmica (Jáuregui 225).

Lo que mejor defiende a *Rodrigo D* como un acto de enunciación colectiva, es el lenguaje que aparece en la película. Definitivamente ese no es el lenguaje cotidiano del director, sino el de los actores naturales. En los modos de hablar, no sólo que encuentran palabras, sino también una proxémica que prácticamente es imposible de controlar. Muchas de las expresiones son propias de los actores y aunque el cineasta se mimetiza se con ellas, primero, se trata de muchísimos mimetismos en donde cada uno es diferente del otro; luego, siempre hay rezagos de la expresión original insertos en la voz del personaje. En lo que respecta a lo oral, cabe tener en cuenta que el uso de actores naturales requiere darles amplios márgenes de improvisación por lo que la creación de un relato maestro se hace aún más difícil, ya que se riegan una gran cantidad de frases en la película, las cuales el director no está en capacidad de prever. No obstante, simultáneamente, Gaviria selecciona ciertas frases por sobre otras, ciertos relatos adquieren más relevancia y otros son más marginales, cuando no se los descarta por completo. O sea, la construcción de la película no sólo está en el lenguaje cotidiano de los adolescentes, sino también la dirección del cineasta, es decir, en una reelaboración de la oralidad primaria a partir de la interacción constante entre Gaviria y sus actores.

En lo que se refiere a la proxémica, existen movimientos muy propios de los actores como, por ejemplo, la forma como transitan por las calles, caminan o saltan por los muros, manejan sus motos, los cantos, el baile, los gritos, la forma de insultar, los mismos movimientos mientras sucede el ensayo con cuchillos, etc. El cuerpo de múltiples voces en que se constituye *Rodrigo D* también contempla este lenguaje corporal que se resiste a ser una máscara para anular la diferencia del otro. Y si Gaviria, de todos modos, fuera tan genial que logró convertir el lenguaje corporal en un disfraz, pues necesariamente habría excesos gestuales que hacen de su película siga siendo una obra polifónica. Entonces, si como venimos sosteniendo, *Rodrigo D* nos transmite la hiperestimulación del *no futuro* por medio de lenguaje corporal, la proxémica de los actores naturales le da un nivel de mayor profundidad y de polifonía a la película. En este largometraje, el Otro no mira a nadie, sino que se transforma en otros-semejantes que hablan y se mueven porque también se expresan con su cuerpo de múltiples formas; pero, sobre todo, interactúan, primero, con el director y, más tarde, con la audiencia.

#### **1.4.3 El testimonio y lo inhumano del *no futuro***

Jáuregui y Suárez critican con cierto sarcasmo la definición de testimonio que da John Beverley “as a non-fictional, popular-democratic form of epic narrative” (*Testimonio* 33), porque entienden, en primer lugar, que *Rodrigo D* es una ficción y, en segundo, porque piensan que estamos ante la asimilación del Otro por parte de un intelectual que “se confiesa como *yuppie*” y vinculado a una “*intelligentsia radicalizada*” (Jáuregui y Suárez 375), cuyo proyecto paternalista y de emancipación política se pone el disfraz de “‘una alianza política’ con sectores subalternos” (375). Sin embargo, *Rodrigo D* puede ser entendido como una épica popular en la medida en que

allí se recogen las historias de vida de personas marginadas, quienes luchan por salir de la irrelevancia, pero siempre y cuando se la entienda como una épica fallida por dos razones.

En primer lugar, porque las mujeres se mantienen ausentes del círculo homosocial de los jóvenes actores y siguiendo a Spivak serían *el subalterno diferido del subalterno*, es decir, su indecibilidad. Ramón, el Alacrán y el Burrito, tienen frases eminentemente sexistas en el Temprano, mediante las cuales hacen burla de muchas de las características que se atribuyen a las mujeres. “*El que tiene boca, se equivoca, y el que tiene tetas, no se meta*”, dice claramente el Burrito descalificando los criterios femeninos en “actividades de hombres” como son los asaltos o el asesinato con pistola. También le insinúa a Ramón que para realizar estas acciones se requiere ser bien hombre como él y no “un cobarde como las mujeres”. Por último, la frase de su broma descalifica a Ramón como un niño al mismo tiempo que lo asimila con rasgos femeninos. No obstante, hay un subalterno aún más subalterno: el homosexual. Las burlas homofóbicas aparecen a lo largo de toda la película y, en la escena descrita, Ramón le llama “*Loca*” al Alacrán para responder sus bromas sexistas; luego este último se burla de Rodrigo al preguntarle si sus baquetas nuevas son “*unos nuevos masturbadores o ¿qué?*”, y como esta es una charla entre varones, no cabe duda que la masturbación, en este caso, sería eminentemente anal.

En segundo lugar, la lucha de estos muchachos está sumergida irremediablemente en una espiral infernal de muerte que clausura cualquier posibilidad de triunfo épico. Sería más adecuado, entonces, entender los testimonios como un drama antes que una épica. Los testimonios en la película hablan fundamentalmente de la angustia que significa la espera infinita de lo peor. Como hemos dicho, estos soldados viven la costumbre de la guerra en las comunas y más que súper héroes, son personas frágiles llenas de temores. *Rodrigo D* en la medida en que recoge sus testimonios no cuenta sus triunfos, sino sus derrotas y sus miedos. No olvidemos el



testimonio de Víctor: “*¡Esta maricada es una vida de perros!*”, allí no hay el relato ni la promesa de un triunfo, sino la desazón que significa jugarse la vida en todo momento y estar forzado a esconderse para vivir unos días más.

Las definiciones de Beverley del testimonio tampoco se dirigen a reificar una teleología histórica porque, según él, los estudios subalternos no “pueden producir al subalterno como plenitud, como presencia auto-transparente. Lo que producen, en cambio, es ‘un-efecto-de-sujeto-subalterno’” (Subalternidad 145). En este sentido, el testimonio para el crítico estadounidense consiste en “a critique of academic knowledge” (Testimonio 7), la cual se desarrolla al interior de una paradoja. Por un lado, estamos ante un género literario que aunque proviene del mundo oral de los pobres, se encuentra asimilado a la ciudad letrada –a través del cine en este caso-; pero, por otro:

cannot be adequately contained within ‘literature’ without putting the category itself into crisis; in its staging voice, testimonio affirms the authority of oral culture against processes of cultural modernization and transculturation that privileges literacy and written literature as norms of expression (19).

Giorgio Agamben estudia los testimonios de los sobrevivientes del campo de concentración nazi de *Auschwitz* desde la perspectiva de la ética. Este filósofo señala que el testimonio de aquellos que sobrevivieron esta brutal experiencia sucede en una zona gris que incluye “como parte esencial una laguna, es decir, que los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado” (*Lo que queda* 10). En consecuencia, el testimonio se constituye en una paradoja que resulta de la ausencia que se produce de la disyunción entre dos imposibilidades. Por un lado, el superviviente –*el hombre*- habla por la imposibilidad de hablar que tiene el musulmán: el judío reducido a existencia vegetal por el rigor del campo, “*el no-hombre* que se presenta obstinadamente como hombre y lo humano que es imposible disociar de lo inhumano” (85), entendiendo lo inhumano no como los hechos ni las acciones que padece el

musulmán, sino como una “casi infinita potencia de sufrir” (80). Por otro, *el hombre* se enfrenta a la imposibilidad de validar su relato porque aún sigue vivo y, además, no tiene nada interesante que contar porque quien no puede hablar, el musulmán, es el único testigo capaz de dar cuenta de la experiencia radical del campo: la muerte.

En el testimonio, según el filósofo italiano, el lenguaje viaja a un lugar anterior al lenguaje -un *no-lenguaje*- para poder convertirse en lenguaje y contar la experiencia de aquello no tiene lenguaje. El testimonio, por tanto, se encuentra en la fractura entre lo que se puede decir y lo que no se puede decir.

No basta, pues, para testimoniar, llevar la lengua hasta el propio no sentido, hasta la indeterminación pura de las letras (m-a-s-s-k-l-o, m-a-t-i-s-k-l-o); es preciso que este sonido despojado de sentido sea, a su vez, voz de algo o de alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar. O, por decirlo de otra manera, la imposibilidad de testimoniar, la “laguna” que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua (39).

El ser hablante tiene que desubjetivarse en *el no-hombre*, en lo meramente viviente, o sea en lo exterior/anterior al lenguaje; mientras que el musulmán a su vez se subjetiviza en el interior del lenguaje gracias a la voz del sobreviviente: “la constitutiva desubjetivación de toda subjetivación” (129). Aunque el sobreviviente y el musulmán estén divididos, no pueden separarse el uno del otro por lo que el yo del testimonio no es la voz del primero, sino la negatividad irreductible de un acto de enunciación que significa el acceso al lenguaje de quien no puede hablar. En consecuencia, el testimonio es una coautoría en donde, por un lado, el sobreviviente suplementa la imposibilidad de habla del musulmán; mientras que, por otro, este último también suplementa la imposibilidad de dar testimonio de aquél no ha visto la “cabeza de la Gorgona”. En otras palabras, *el hombre* autoriza, complementa, la insuficiencia del *no-hombre* dándole voz, pero al mismo tiempo *el no-hombre* autoriza al *hombre* dando sentido a su relato.

O, si se prefiere, que no hay un titular del testimonio, que hablar, testimoniar, significa entrar en un movimiento vertiginoso en el que algo se va a pique, se desubjetiva por completo y calla, y algo se subjetiva sin tener -en propio- nada que decir (“cuento cosas... que no he experimentado en mi propia persona”). Un movimiento, pues, en el que quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar, de manera que el mudo y el hablante, el no-hombre y el hombre entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la “sustancia soñada” del yo y, con ella, al verdadero testigo (126-127).

El sujeto ético, de acuerdo con el filósofo italiano, se constituye en el testigo del testimonio entendido éste como la coautoría entre el sobreviviente y el musulmán. Por eso, indica, la ética no identifica al ser humano con *el hombre* ni con *el no-hombre*, sino con la disyunción que hay entre los dos en tanto carencia o laguna esencial. O sea, el testimonio es aquel residuo o remanente que sobrevive tanto al *hombre* que *no padece ni soporta* ver lo inhumano, quien va al sitio en donde está *el no-hombre*, el cual no puede hablar por lo inhumano de su situación –la desubjetivación-, como al *no-hombre* que accede a la voz gracias al “yo” del *hombre* –la resubjetivación- porque a pesar de sufrir lo inhumano sigue siendo humano.

El hombre puede sobrevivir al hombre, es lo que queda después de la destrucción del hombre, no porque haya en alguna parte una esencia humana que tenga que ser destruida o salvada, sino porque el lugar del hombre está escindido, porque el hombre tiene lugar en la fractura entre lo viviente y el hablante, entre lo no-humano y lo humano. O dicho de otra forma: *el hombre tiene lugar en el no-lugar del hombre, en la frustrada articulación entre el viviente y el logos*. El hombre es el ser que se falta a sí mismo y consiste sólo en ese faltarse y en la errancia que con ello se abre (141-142).

Siguiendo a Agamben, podemos sostener que los personajes de *Rodrigo D* dan testimonio de *la maricada de su vida*, del *no futuro*; pero no sólo son el testimonio de los actores naturales, sino también de aquellos compañeros suyos que ya han dejado de existir. Estos actores en tanto sobrevivientes dan voz a aquellos otros que no pueden hablar porque están muertos al mismo tiempo que estos muertos –*los no-hombres*- autorizan el relato de los personajes –*los hombres*.

Entonces, la ética en *Rodrigo D* no está en la mera supervivencia de los adolescentes que sobreviven lo inhumano como tampoco en el Ego de la audiencia que asume una responsabilidad primordial. El testimonio de la película se ubica en la disyunción que existe entre los actores y los espectadores: en la voz que da sentido a los ruidos que emiten quienes padecen el *no futuro* o la imposibilidad del habla de los caídos de la guerra.

En *Rodrigo D*, el ser humano o el testigo se ubica en la carente articulación entre lo viviente –la mera existencia de los actores y sus compañeros muertos- y el lenguaje del largometraje. En otras palabras, el testimonio son los remanentes que quedan del colapso de la laguna que implica ese *no futuro* cuando quienes no pueden hablar adquieren la voz de quien no puede dar testimonio completo de lo inhumano de la guerra en las comunas. En este sentido, estamos ante una doble negatividad diferente a la que nos proponía Spivak, pues consiste en la negación de dos imposibilidades y no en una corrección. La zona gris en que se encuentra el sujeto ético, según Agamben, es el remanente de una coautoría en la que ambas partes –*el hombre y el no-hombre*- se autorizan mutuamente, se suplementan, y no interrumpen, para convertirse así en el testigo del testimonio.

El testimonio de Víctor no sólo habla de su vida, sino de la de su compañero pateado impunemente. Felipe nos cuenta la experiencia de su hermanito y Adolfo no dice exclusivamente que teme ser el próximo *muñeco* de año viejo, sino mucho más importante, nos comunica una de las maneras en las que se asesina a los suyos. En este sentido, estas historias de vida no son historias individuales, sino que involucran la experiencia de varios seres queridos que por diferentes motivos no pueden hablar. La frase de Felipe: “*Perro come perro*”, significa lo inhumano del hombre que destruye al hombre, sin embargo el *no-hombre* de los adolescentes torturados y asesinados sigue siendo humano; por eso, Víctor se queja lleno de dolor de ver

cómo mataron a su compañero como si se tratara de un perro porque resulta que el perro no es sólo su amigo, sino todos los adolescentes de las comunas que están condenados a lo inhumano del *no futuro*. Los testimonios de estos muchachos aunque padecen lo inhumano de tanta destrucción, *no soportan seguir viviéndolo*. Piden a gritos a los dioses tanto buenos como malos que los iluminen, que los acojan y, por último, que los destruyan porque su cuerpo ya no aguanta más. Por eso, como ya lo expliqué antes, la destrucción que imploran a Satán no es una celebración de la violencia, sino justamente lo contrario, porque los muchachos no quieren ser destruidos, sino tener una vida más justa en donde se acabe esa guerra inhumana que los continúa destrozando.

Un proceso similar a lo que sucede entre los adolescentes de las comunas y sus compañeros caídos, podemos imaginar para la relación entre el director o la audiencia y los actores naturales. Los relatos que cuentan estos últimos a través de sus personajes desautoriza tanto al cineasta como a los espectadores para comprender el *no futuro* porque los *seres hablantes*, Gaviria o el público, no viven directamente la experiencia de la marginalidad. No obstante, aquello que emiten los actores-personajes, cuya vida en nada se diferencia de la de los perros, adquiere sentido cuando el director o la audiencia entienden lo terrible de *la costumbre de la guerra*. En el caso del primero, gracias al contacto directo con los jóvenes y, en el de la segunda, por la mediación de la película. Es por esto que el testigo del testimonio se encuentra tanto en las interacciones entre los personajes como en las que hay entre los actores, el director y la audiencia.

Seamos un poco más específicos. Imaginemos que *el hombre* al que se refiere Agamben es la audiencia y *el no-hombre* a la vida de perros de la que nos habla Víctor. En este caso, vamos a cambiar el término musulmán por el de perro –sin ninguna consideración peyorativa,

sino rescatando exclusivamente el testimonio del adolescente- y el de sobreviviente por el de espectador en la medida en que este último no padece, pero *no soporta ver* lo inhumano de la exclusión social. *Los espectadores* viajan a ese lugar en el que habitan *los perros* gracias a las imágenes que miran en *Rodrigo D.* De este modo, entienden que los actores viven lo inhumano del *no futuro* y, por más desagradable que pueda ser contemplar su condición –cosa que cabe aclarar no lo es-, estos adolescentes siguen siendo seres humanos. *Los perros*, en cambio, se encuentran completamente invisibilizados por el discurso hegemónico, como lo señalaban Jáuregui y Suárez, son objeto de una “profilaxis social”, por lo que no pueden contar su experiencia al público. El sujeto ético, en este caso, no está ni en la audiencia ni en los personajes, sino en el residuo de su interacción, cuyo origen es la fractura que hay entre dos imposibilidades. La primera, la de los espectadores, quienes dada su confianza en su ciudadanía plena, son ciegos ante el desorden que trae el orden en el que viven. La película les muestra lo inhumano de la sociedad contemporánea a partir de la experiencia de quienes arbitrariamente han sido reducidos a *perros*. Mientras que los actores adquieren voz gracias a la mediación de los personajes y así pueden comunicar a los espectadores lo inhumano de su situación, la cual con extrema brutalidad los destruye como si fueran animales.

Radalicemos los argumentos de Agamben, y pensemos en quienes pueden objetar mi argumentación manteniéndose indiferentes ante la vida de los actores porque entienden que esas muertes no son asunto suyo. Este tipo de argumentos tiene una contradicción insuperable, como inmediatamente lo voy a demostrar. Los espectadores indiferentes pueden pensar de esta manera porque no padecen lo inhumano, pero *soportan verlo* cuando otros lo sufren, y así banalizan el sufrimiento de otros semejantes. Parecería que para ellos la destrucción del hombre por el hombre es algo natural o un hecho sin importancia. Si se les interpela, tal como lo hace *Rodrigo*

*D* de una manera furiosa, que su bienestar o seguridad redunde en lo inhumano para otras personas. Ellos podrían responder con nuevas contradicciones defendiendo que no son los responsables del sufrimiento en las comunas y que nada se les puede reclamar porque no han causado mal a ninguna persona.

¿Entonces por qué se tilda a los adolescentes de las comunas como violentos? Muchos de los espectadores, quienes viven en el lado “seguro” de la ciudadanía, consideraran que estos jóvenes son una amenaza potencial para su seguridad y no dudan en catalogarlos como criminales. Si en este tipo de juicios se quiere afirmar que estos muchachos destruyen la vida de otros seres humanos y, por ende, deben ser castigados, resulta que estamos ante una doble moral. Por un lado, “*la vida de perros*” que tienen estos adolescentes se considera algo banal, un hecho sin importancia porque no es asunto de la “buena sociedad”; pero si los jóvenes de las comunas devuelven el golpe y digamos banalizan la vida de la audiencia o la de los “ciudadanos indiferentes”, entonces son calificados como ladrones y hasta asesinos. La destrucción del hombre por el hombre, el famoso “*perro come perro*”, entonces, resulta que ya no es un hecho banal cuando quien sufre la destrucción es la “buena sociedad”.

Si arbitrariamente hacemos una distinción entre lo inhumano para nosotros y lo que es para los jóvenes actores, pues consideramos que su muerte es menos importante que la nuestra. Si los testimonios de Víctor, Adolfo, Felipe y los demás, se quejan de su vida de perros porque lo inhumano es su cotidianidad, pues con qué cara se los puede acusar de ser una amenaza para la seguridad de otros; más aún si nuestra seguridad significa su *no futuro*. Lo inhumano que padecen los actores naturales de *Rodrigo D* no es diferente a lo inhumano que le pueda ocurrir a cualquier otra persona. Si soportamos ver lo inhumano de su sufrimiento, entonces los verdaderos criminales somos nosotros porque justificamos la destrucción del hombre por el

hombre, pero cínicamente cuando la destrucción nos toca a nosotros queremos acusar a los otros de inhumanos -esta vez en el sentido de salvajes.

#### **1.4.4    *Rodrigo D y la ética de la solidaridad***

El testimonio como remanente o coautoría tal como lo entiende Agamben nos ayuda a superar los cuestionamientos que colocan la voz del otro en el silencio indecible o en la ininteligibilidad radical. Sin embargo, la presunción de un no lenguaje o un estado anterior al lenguaje conlleva el peligro de asumir una postura esotérica en la medida en que este no lenguaje carece de *ropaje cultural*. De ahí que, de acuerdo con Evans, con esta propuesta teórica se ubica a los participantes de la sociedad

in a neverland, an Eden of pure exposure and an indefinable otherness that seems paradoxically to render everything the same in the name of an all too ‘pure’ or empty difference. In contrast, voices and their hybridized social languages provide the participants of society with a specifiable interconnection—their linguistic or cultural clothing—and thereby keep them down to earth. This interconnection involves voices that are as much the other of one another as they are part of each other’s identity. It therefore does not succumb to the sort of homogeneity that Nancy<sup>33</sup> and Agamben rightfully resist (*The Multivoiced* 78).

Si consideramos a la sociedad como un cuerpo de múltiples voces, el otro se ubica en el interior del lenguaje al igual que el yo. Allí ambos se intersectan e interactúan, se apoyan o se responden mutuamente por lo que ninguno de los dos está aislado o separado el uno del otro. En este sentido, tampoco los objetos o el mundo existen fuera del lenguaje debido a que “they are already filled with names, definitions and values” (74) y, por ende, no es posible pensarlos como independientes o exteriores a nosotros.

---

<sup>33</sup> Jean-Luc Nancy, en *La comunidad inoperante*, plantea una comunidad que no se cierra sobre sí misma, sino que está siempre abierta a lo otro, a lo que no conoce.



Los aportes de Beverley ligam el testimonio también a la voz, pero además nos ayudan a comprender que no se trata exclusivamente de un problema de alteridad o diferencia, sino al mismo tiempo de igualdad y solidaridad, pues las interacciones en el cuerpo de múltiples voces no suceden exclusivamente como doble negatividad, es decir, también existen complementariedades en un sentido positivo. En las naciones-Estado de América Latina, un número significativo de personas si no es completamente analfabeta, tiene un manejo muy pobre de la escritura por lo que o no puede hablar a través de la letra o lo hace con mucha insuficiencia. En ambientes en donde todavía predomina la oralidad, el testimonio, escribe Beverley, se constituye “tanto [en] un arte como una estrategia de la memoria subalterna” (Beverley, *Subalternidad* 120) que lucha por salir a la luz. Es decir, no sólo consiste en una forma de rememoración del pasado, “but also to the constitution of a more heterogeneous, diverse, egalitarian, and democratic nation states, as well as forms of community, solidarity, affinity that extend beyond or between nation states” (*Testimonio* 24).

De acuerdo con este crítico, entonces, el testimonio no está en la exactitud o verificabilidad de la información que se provee como tampoco se trata de la “verdadera voz del sujeto popular”, sino que se encuentra en el espacio intersticial producido tanto por la alianza entre el intelectual y el subalterno en la creación del texto como por la complicidad entre el narrador y el lector en la producción de sentido. En el primer caso, señala, existe una dependencia mutua entre autor-interlocutor y narrador, porque el último necesita de aquél para comunicar su experiencia a un contexto más amplio que el de su localidad, mientras que el primero al segundo para producir el texto. Estamos, por tanto, ante un texto polifónico lleno de las contradicciones en donde hay manipulaciones de todos los lados.

Este crítico estadounidense reconoce que el autor manipula el testimonio a través de la selección de la información o por medio de los procesos de edición, a más de que en la redacción final necesariamente existen distorsiones o malas interpretaciones; pero simultáneamente, señala, el narrador a su vez utiliza al autor en función de sus intereses particulares y, por ende, su voz excede al texto escapando de su control. Es decir, el narrador puede “crear su propia autoridad narrativa y negociar sus condiciones de verdad y representación” (*Subalternidad* 120). En este proceso, lo oral y lo escrito se hibridan y, con ello, la oralidad entra en contacto con la escritura poniendo en cuestión el privilegio epistémico de esta última al narrar la precariedad de su existencia. Este cuestionamiento, sin embargo, no sucede en el exterior, sino al interior de la misma escritura puesto que el testimonio “allows the entry into literature” (*Testimonio* 35) a personas normalmente excluidas del campo de la expresión literaria.

What happens in testimonio is not only the conversion of the “other” into an ideological signifier but also the confrontation through the text of one person (the reader and/or interlocutor) with another at the level of a *possible* solidarity and unity (a unity in which differences will be respected). In the creation of the testimonial text, information and control of representation do not just flow one way: someone like Rigoberta Menchú is also manipulating her metropolitan interlocutor in order to have her story reach and influence an international audience, something that, as an activist for her community, she sees in quite utilitarian terms as a political task. Moreover editorial power does not belong to the compiler alone. Menchú... notes that there are certain things... that she will not speak of (*Against* 80).

De acuerdo con Beverley, la presencia del autor está ausente en el texto por lo que su papel se transforma en el de un compilador. Esta ausencia, señala, evita el distanciamiento irónico entre el narrador y el lector permitiéndoles crear un mayor nivel de complicidad. El testimonio nace de lo que René Jara, según Beverley, denomina una narrativa de urgencia ante la amenaza de un peligro inminente. Esta amenaza le impide a la voz del narrador separarse de su grupo social o clase para constituir una identidad individual. En este sentido, explica, el

testimonio pone en crisis al estatus quo, pues cuando el yo del narrador interpela al lector, “the stability of the reader’s world must be brought into question” (*Testimonio* 41), al mismo tiempo que le pide su solidaridad y, si queremos, le plantea una demanda ética. A pesar de que el testimonio es una narración en primera persona, para Beverley, no es una autobiografía o un *Bildungsroman* en donde la subjetividad de quien narra la historia se despliega (la heroicidad del yo) en el texto, desde un narrador que se encuentra completamente integrado a la sociedad hegemónica, sino un “‘shifter’ –a linguistic function that can be assumed indiscriminately by anyone” (*Testimonio* 40). Tampoco se trata de una narrativa puramente oral porque el testimonio está inserto en la escritura mediante un complejo juego de mediaciones. Estamos, entonces, ante una narrativa híbrida entre “‘el narrador’” como una forma premoderna de sabiduría y autoridad y el *bidungsroman* o autobiografía, como formas paradigmáticas de la subjetividad transculturada, ‘moderna’” (*Subalternidad* 107).

A pesar de que *Rodrigo D* es una forma de ficción en donde los personajes y la historia son inventados ni tampoco cuenta con un narrador en primera persona cuya vida sea independiente de la película, la presencia de los actores naturales guarda estrecha relación con el género del testimonio. Jorge Ruffinelli, en *Vítor Gaviria: los márgenes al centro*, sugiere que el actor natural a diferencia del profesional no trabaja con un personaje ajeno a su realidad, sino que “se actúa a sí mismo, y aunque repite frases de un guión o susurradas por el director, las emite del modo en que lo haría en su propia vida cotidiana. No actúa, vive la actuación” (21). De este modo, no se puede reducir la voz de los personajes a la imaginación del guionista o cineasta como tampoco podemos confundirla con “la verdadera voz” de los adolescentes marginales. De acuerdo con René Jara, serían “a trace of the Real, of that history in which, as such, is inexpressible” (citado por Beverley, *Testimonio* 40) o como lo sostienen Duno-Gottberg y

Hylton “la huella de lo real” (534) que se resiste a cualquier simbolización desestabilizando al espectador con el golpe de su presencia/existencia.

El testimonio de *Rodrigo D* es un relato híbrido en la medida en que recupera los relatos orales de los adolescentes marginales, pero al mismo tiempo los introduce en una película (cine). El largometraje, de esta manera, es una mezcla entre la oralidad primaria y la secundaria en donde aunque es posible hacer una distinción entre las dos instancias, es imposible disociarlas. Esto significa que en *Rodrigo D*, no se encuentra la voz de los actores o residentes de las comunas en un estado puro, sino que su testimonio surge a partir de la interacción de los relatos primarios con la tecnología del cine, la cual indudablemente los manipula y los transforma; sin embargo, la introducción de estas historias en el cine pone en crisis al cine como institución porque lo saca de su encierro ubicándolo ante una urgencia mayor: al servicio de las historias de vida de sus actores y de los demás adolescentes de las comunas.

Los actores naturales en *Rodrigo D* al mismo tiempo que son parte de la película, la trascienden, comunicándonos con el universo marginal de las comunas de Medellín, exterior y anterior al largometraje; pero, a diferencia de lo que sostienen Jara o Duno-Gottberg y Hylton, esta exterioridad bajo ningún aspecto consiste en una ausencia de lenguaje o prelenguaje. Ruffinelli identifica dos vertientes en el relato oral en el cine de Gaviria, la segunda de ellas de carácter lingüístico (sobre la primera volveremos luego) en donde “[m]uchas frases de los diálogos finalmente trasvasados a las películas surgieron de aquellas grabaciones [las entrevistas que el director realizó para la selección de sus actores naturales]. Algunos quedaron en boca de quienes los habían emitido, otros fueron a enriquecer los diálogos de otros personajes (36-37). En este sentido, los personajes de la película se constituyen en una estrategia para sacar a la escena pública las historias de vida de sus actores, quienes pudieron negociar las condiciones de

su representación gracias al uso de su lenguaje cotidiano. Si los reducimos a “una huella de lo real” simple y llanamente sería negar cualquier posibilidad de negociación, pues los actores no podrían hablar porque estarían en un mundo anterior al lenguaje, mientras que la clave de *Rodrigo D* está justamente en la voz en la medida en que la película es un acto de enunciación colectivo.

Christian León, en *El cine de la marginalidad*, considera que en los años noventa surge lo que denomina el *realismo sucio* en América Latina. “Un cine que relata sin ánimo redentor la violencia y el desamparo que se experimenta en la subcultura de la calle” (23). Este nuevo género, de acuerdo con este autor, trata de reconstruir la marginalidad “sin recurrir a narrativas burguesas, elitistas, o ilustradas, que aborda la pobreza y la violencia desde el punto de vista de personajes marginales” (24). En el capítulo 4, León sostiene que el cine de Gaviria se constituye en “una huella de lo real que deconstruye los metadiscursos a partir de los cuales operan las instituciones sociales” (68). Esta huella, indica, no funciona como la traducción del otro, sino como un encuentro traumático con lo real sacando a la luz esa *mancha* lacaniana –tal como lo hace el *cinema vérité*- que “descompone el campo visual y desgarrar el significante de la imagen” (67) poniendo, de este modo, en crisis la propia representación. Según este autor, las películas del director colombiano presentan imágenes desgarradas que interpelan violentamente al espectador e impactan su sensibilidad. A pesar de que es indudable que *Rodrigo D* (también *La vendedora de rosas*) deconstruye lo que Herlinghaus llama “la seguridad ontológica” de la audiencia, me parece que este tipo de análisis pierden de vista su mayor logro: la construcción de experiencia compartida y compartible. Esta película es un cuerpos de múltiples voces en donde el yo y el otro interactúan afectándose mutuamente aunque en un contexto de clara asimetría.

En su análisis de Gaviria, León tiene los mismos problemas que Jáuregui y Suárez, por un lado el *realismo sucio* parte del punto de vista personajes marginales; pero, contradictoriamente por otro, la deconstrucción de la subjetividad del espectador deja al otro en el silencio y se olvida de interactuar con él poniendo la agencia fundamentalmente en el lado de la audiencia. En consecuencia, si los marginales son una “huella de lo real”, no pueden hablar y mal podrían tener un punto de vista; es decir, los actores naturales no serían una estrategia adecuada porque carecerían de voz. Estos análisis presumen la existencia de un lugar anterior al lenguaje –lo real, el Otro, etc.- que se resiste a la simbolización o es imposible de objetivar. Estamos, entonces, ante el peligro de romantizar al otro con el fin de justificar la práctica del deconstruccionista como lo que podríamos llamar “el nuevo sujeto de la academia”.

Desde mi punto de vista, la interpelación al espectador se origina de la voz y el cuerpo de los actores. Por eso, en tanto *Rodrigo D* es un acto de enunciación colectiva, su aporte más significativo está en las historias de vida que contienen sus personajes. En este sentido, el problema del testimonio no está fuera de la ficción, sino que, como bien lo entiende Beverley, consiste en un complicado sistema de alianzas que en última instancia permite construir experiencia desde la constitución de lo que Deleuze y Guattari llamarían una multiplicidad (*el rizoma*). La experiencia del nómada deleuziano-guattariano que León intenta rescatar en el cine de la marginalidad, no debe ser analizada desde la carencia, la ausencia o la mancha lacaniana, sino desde *el devenir* tal como la veremos más adelante.

También debemos considerar que para muchos espectadores –quizás la gran mayoría de nosotros- el contacto con la realidad marginal de Medellín se da exclusivamente a través de la película. Por eso, el testimonio en *Rodrigo D* está en el intersticio; por un lado, de la negociación entre los relatos de los actores naturales, quienes transmiten lo inhumano de la exclusión social,

y el director que va creando o modificando el guión a medida que se nutre de esos relatos. Por otro lado, Gaviria, privilegia la descripción del universo marginal o las voces de sus actores tratando de mantener su propia voz lo más ausente posible. Gracias a este efecto de ausencia, si podemos llamarlo así, el público puede generar mayor complicidad con los personajes y, a través de ellos, tanto con los actores naturales como con el resto de personas que viven en la marginalidad. Dicho de otro modo, *Rodrigo D* nos presenta dos niveles de solidaridad: el primero, los adolescentes marginales y el director se alían para producir la película; mientras que en el segundo, el público establece complicidades con los personajes representados por actores naturales, quienes gracias a la película pueden transmitir la urgencia de su situación a un contexto social más amplio que el de sus barriadas.

Alberto Moreiras, en “The Aura of Testimonio”, reconoce al testimonio como una exterioridad al campo literario, pero considera que la recepción y apropiación del género por parte de la academia es un nuevo tipo de fetichización. En este sentido, considera, que el llamado a la solidaridad con el subalterno funciona como una estrategia que sirve para reproducir lo abyecto debido a que conserva y tiene su origen en las clasificaciones que producen un “otro” ya sea como pobre, marginal, excluido, clandestino, del bajo mundo, etc. Es decir, este tipo de solidaridad, según el autor, implica mantener la división entre lo vivo (que habla) y lo muerto (sin habla), cuyo resultado es la emergencia de un espacio de “social inlivability” (201) en donde irremediablemente se coloca al subalterno. De este modo, de acuerdo con Moreiras, los intelectuales que reivindican al testimonio en oposición a la literatura nacional o moderna, no son solidarios ni contribuyen al empoderamiento social del subalterno. A pesar de sus esfuerzos, indica, su trabajo académico consiste en una “aesthetic fix” (214) mediante la cual lo extraliterario es reabsorbido por lo literario a través de una prosopopeya que, en tanto productora

de lo abyecto, necesariamente habla sobre y por el otro. Razón por la cual, indica, la crítica académica crea una nueva aura del testimonio, cuyo papel se dirige a legitimar la posición de los intelectuales en detrimento del subalterno, quien continúa desplazado al lugar del otro y, por ende, de lo abyecto.

Auratic practice is that which consists of producing a self-legitimizing locus of enunciation through the simultaneous positing of two radically heterogeneous fields of experience... The aura is produced at the expense of what in translation becomes represented as the silent pole, which the expressive pole vampirizes, as it were, in ventriloquy... Prosopopoeia refers to a mask through which one's own voice is projected onto another, where that other is always suffering from a certain inability to speak. The relational mediation is then always unequal and hierarchical, even at its most redemptive (210).

Desde una posición similar a la de Spivak, Moreiras propone una defensa de la crítica literaria ante, por ejemplo, la propuesta del testimonio como posliteratura. Su propuesta, asimismo, quiere superar la literatura nacional o la categoría de la identidad a través de lo que el crítico español denomina *redención espectacular*. Esta redención contempla la restitución de lo literario puesto que se ubica al interior de la literatura, pero su intención negativa, según el autor, funciona como una restitución directamente vinculada con el exceso. De esta manera, la redención espectacular de lo literario es una restitución de la literatura, pero en tanto un exceso, niega o interrumpe la literatura nacional o la identidad, o sea, la deconstruye o desnarrativiza.

La posición de este autor, sin embargo, tiene las mismas debilidades que identificamos en el pensamiento de la crítica bengalí. En primer lugar, descarta la polifonía del testimonio, es decir, la interacción de una multiplicidad de voces en donde, según Evans, el ego y el otro se hibridan en una constante negociación en donde lo que interesa es el intercambio entre los dos y no la centralidad de ninguno de ellos por separado. En segundo lugar, el pensamiento de Moreiras corre el riesgo de constituirse en una lectura aurática de la literatura que, tal como lo sugiere Beverley, tiene como último objetivo legitimar la autoridad del deconstruccionista, cuyo



proyecto desnarrativizador, gracias a la nueva aura de la literatura, reproduciría a través de un efecto de lectura la fijeza de las relaciones de poder en el texto real. En tercer lugar, si la crítica a la prosopopeya académica del testimonio critica la asimilación del Otro por la identidad del yo que habla por él, en este caso se plantearía de nuevo la ininteligibilidad de la alteridad mediante lo cual, de acuerdo con Evans, se quita arbitrariamente el ropaje cultural al “otro” y, a decir de Cherniavski y Beverley, se produce una nueva romantización de la otredad dejándola en el silencio renunciando sin más a la construcción de una hegemonía o a una agenda política propia. Y cuarto, quizás el hecho de dejar al otro en el silencio sea el resultado de una violencia soberana y, a decir de Herlinghaus, “then violence may have succeeded in canceling the possibility of truthful representation” (*Violence* 134).

#### **1.4.5 El recuerdo y la actuación de la vida cotidiana**

Gaviria considera al actor natural “como una persona que siempre lleva su vida auestas, como un caracol” (Osorio 31). Esto no significa, sin embargo, que cualquiera puede convertirse en un buen actor natural. Los actores naturales deben saber contar lo que viven, sus emociones, y no toda la gente está capacitada para hacerlo. “Nadie se ha ejercitado en mostrar las emociones demasiado, porque la vida cotidiana se caracteriza por esconder muchas veces las emociones” (32). Tampoco quiere decir que el simple hecho de poder contar la experiencia personal, es garantía de que alguien actúe bien. El director antioqueño no parte de un realismo ingenuo en el que indiscriminadamente se ubica a determinados individuos frente a una cámara para que cuenten sus historias de vida. Su metodología requiere un trabajo arduo tanto en la preparación de los actores como en la construcción de los personajes. La idea de *Rodrigo D*, por ejemplo, surgió en 1985 –aunque el cineasta tenía el proyecto de hacer su película desde el 84. En 1986,

Gaviria realizó gran cantidad de entrevistas filmadas tanto con la finalidad de construir los personajes como para familiarizar a los actores naturales con la presencia de la cámara; este proceso significó una convivencia con los adolescentes de las comunas de por lo menos un año. El largometraje fue terminado en el 89 y, por último, estrenado en el 90.

De acuerdo con Gaviria, existen dos características básicas en el actor natural:

Primero, que pertenezca al mundo del cual la película trata y segundo, que es un actor documental, un testigo documental que se vuelve actor porque es capaz de improvisar y lo interesante es que improvisa sobre ese mundo, de alguna manera bucea en ese mundo al que pertenece (30).

Ser un “actor documental”, es decir, vivir en el mundo del que se habla, es fundamental porque los actores naturales no sólo cuentan su experiencia personal al director, sino que simultáneamente hablan de sus compañeros o describen ciertas características del universo en el que viven. Gaviria, de este modo, recoge tanto diferentes modismos y otro tipo de referencias contextuales como también frases y recuerdos sobre otras personas, las cuales va introduciendo en los personajes mientras prepara a sus actores. Asimismo, muchas de las experiencias de ciertos personajes pertenecen a otras personas porque a veces éstas “se ven mejor en los demás que en sí mism[a]s” (31). O sea, la actuación natural narra experiencias a través de un personaje que no necesariamente describe la vida de quien lo interpreta; pero, en este caso, el propio actor se constituye en el personaje:

él con sus gestos, con su forma de fumar, con su forma de no hacer nada, con su forma de hablar. Eso le da una enorme verosimilitud. Eso es el acierto del personaje. Además, como el personaje pertenece a un mundo de donde él va a estar sacando cosas, improvisando, entonces este personaje va a tener mucha coherencia y credibilidad (31).

Sin embargo, no se debe confundir lo dicho con la actuación profesional porque a pesar de que el actor natural tiene un personaje, lo que da riqueza a su interpretación es que actúa su propia vida porque lleva consigo todo su pasado. Aquí surge una diferencia interesante entre

actor documental y actor natural. El primero sería para decirlo en términos más toscos una especie de informante nativo, mientras que el segundo al mismo tiempo que es un actor documental, aprende a actuar. Sin embargo, no se trata de un aprendizaje racionalizado, sino inconsciente, en donde poco a poco se va adquiriendo las destrezas para hacer varias actividades simultáneamente frente a la cámara. “Porque en la vida cotidiana hay una cosa muy bonita y es que uno es capaz de hacer muchas cosas a la vez, por la economía del tiempo de la vida cotidiana” (31). En consecuencia, el actor natural al mismo que tiene que tener la espontaneidad de la improvisación y un conocimiento personal del universo del que proviene, también es el resultado de un complejo y sostenido programa de entrenamiento.

Ejemplifiquemos mejor la metodología de Gaviria con el caso de Ramiro Meneses (Rodrigo). Este actor, en una entrevista con Ruffinelli, nos cuenta detalles de sus primeras experiencias como actor profesional. Cuando al inicio de su carrera, le pidieron que interpretara un libreto con otros actores profesionales para un programa de televisión, dice que estudió la situación, pero no creyó necesario memorizar los diálogos y, en el momento de la actuación, se dedicó a improvisar. La producción, molesta, repitió la escena varias veces porque él seguía improvisando, hasta que por fin alguien le hizo entender que debía aprenderse los textos de memoria. Aquí se puede ver claramente la mano de Gaviria, quien prepara cuidadosamente el contexto antes que la memorización del libreto. Su metodología, según Meneses, consiste en plantear un escenario a los actores e inmediatamente preguntarles: “¿qué harían ustedes frente a esa situación?” (Ruffinelli 204) y más preguntas por el estilo. Por ejemplo, en la escena en que Rodrigo lleva a don Federico en la buseta, Meneses dice que Gaviria preparó el contexto, pero los diálogos fueron totalmente espontáneos; el hecho de que uno de los personajes se pusiera a

cantar en inglés como también la pregunta y la consiguiente traducción de la frase *Welcome to hell, my friend* no habían sido planificadas.

Gaviria explica que prepara a sus actores de una manera inconsciente para que no sientan que actúan. Desde el inicio, el director los va entrenando y desde las primeras entrevistas con los actores, les dice que ya están actuando porque lo que cuentan, se constituye en el material de la actuación. “Eso quiere decir que ellos se gradúan en esa forma de actuación que no es actuación, que se llama *actuación de la vida cotidiana*” (Osorio 31, énfasis mío). Gaviria los va acostumbrando a la presencia de la cámara poco a poco hasta que sus actores establezcan *un pacto* mediante el cual puedan improvisar ante ella con naturalidad.

[Su actuación es improvisada, señala Gaviria,] no en el sentido de decir cualquier cosa, sino que busquen en sus mundos las palabras, las frases para decir una idea, que busquen un estado de ánimo, los ritmos del cuerpo. Eso es improvisación, ese abandono de la actuación mezclado con un acuerdo con la cámara, por el foco, por las marcas por el encuadre, etc. (32).

Meneses también comenta que debido a que él no robaba ni era un *pistoloco*, se encontraba triste y siempre andaba separado de los demás actores a pesar de que tenía cierta amistad con ellos. Más tarde, cuenta, Gaviria le comunicó que como director le interesaba mantenerlo aislado porque de otra forma podía ponerse feliz o salirle lo *chistoso* dañando definitivamente el personaje de Rodrigo, el cual debía mantenerse deprimido. Al final de la entrevista, Ramiro reflexiona sobre la manera en que Gaviria llega a los actores y dice que es por la palabra. El director le preguntaba sobre ciertos momentos de su vida, que cómo se sentía, que qué hacía en determinadas situaciones, etc. Meneses concluye que él trabaja con los recuerdos, “la escena empieza a transcurrir y uno piensa que actúa pero en realidad está recordando (Ruffinelli 215)

En un actor natural, la improvisación es muy pobre si se trata de repetir lo que uno hace diariamente, son improvisaciones pobres, que se agotan, si no se tiene un soporte en la memoria. Y Víctor lo sabe. Por eso trabaja tanto con la memoria de uno (215).

En el relato de Meneses, hay varias cosas a destacar. Primero, nos explica con mayor profundidad lo que Gaviria entiende por improvisación, ya que a pesar de que cada actor interpreta un personaje, su interpretación se lleva a cabo fundamentalmente desde su recuerdo personal. En este caso, la separación entre actor y personaje entra en crisis. Aunque es una ficción, el personaje da testimonio de la memoria de quien lo interpreta cargando consigo su pasado personal. Segundo, si el personaje es una forma de testimonio, es claro que lo importante de este último no está en la objetividad de los hechos, sino en la forma en que estos son recordados y, fundamentalmente, en la afectividad del actor natural. No se puede, entonces, afirmar que los personajes fueron inventados exclusivamente por Gaviria porque su fuerza proviene de la improvisación de los actores, pero tampoco son la voz auténtica de los actores debido a que en ellos se narra la experiencia de otras personas y, en especial, está la marca imborrable del trabajo del director.

Meneses señala que la convivencia de la que se originó *Rodrigo D*, no fue idílica ni un diálogo en el cual todos estaban felices en donde había una comprensión absoluta entre ellos. Él, no sólo su personaje, estaba muy deprimido y pensó seriamente abandonar la película. También nos cuenta que en alguna ocasión, Gaviria le gritó delante de todos porque creía que empezaba a sobreactuar, situación que le causó mucho malestar debido a que se sentía humillado. Una de las estrategias de Gaviria consistía en mantenerlo deprimido y tampoco dudaba en imponer su dirección con autoridad si lo consideraba necesario. El mismo Gaviria es consciente a veces utiliza “trucos muy mercenarios” (Osorio 32), porque manipula a sus actores, por ejemplo, haciéndoles recordar eventos traumáticos en función de las necesidades de los personajes. Sin

embargo, los actores también devolvían el golpe trastocando los tiempos del rodaje. El director contó, en su charla en Pittsburg en el 2008, que ellos no diferenciaban entre la realidad y la ficción, especialmente cuando filmaban con las motocicletas, después de arrancar las máquinas, en varias ocasiones, ya no regresaban. Es así que los tiempos del rodaje también se tuvieron que adecuar a las necesidades y a veces caprichos de los actores. Luis Fernando Calderón señala lo siguiente:

Muy difícil el rodaje, porque mantenerlos en un punto y encontrarlos al día siguiente era muy difícil, hoy dormían aquí pero mañana no los encontrabas, porque estaban siempre como caminando. Todos tenían algún prontuario, si no judicial con amigos o enemigos, y terminó lógicamente la película redondeada de eso (Ruffinelli 194).

El hecho de trabajar permanentemente con los recuerdos de los adolescentes de las comunas es lo que da fuerza a *Rodrigo D* y lo que evita que la película imponga una voz o proyecte su voz sobre un otro. Este filme, en tanto testimonio, es una negociación compleja en donde el director sabía que si quería lograr su objetivo no podía imponer una disciplina ajena al contexto social de sus actores; pero tampoco podía ir con una actitud paternalista. Sabía que era necesario construir personajes para que los relatos de sus actores alcanzaran mayor plasticidad y también debía dirigir la actuación, pues no se trataba de que los actores hablaran cualquier cosa, sino de irlos preparando para improvisar frente la cámara. Sin embargo, no era Gaviria quien podía dar testimonio de lo inhumano del *no futuro*, sino sus actores, quienes también necesitaban del director para salir a la escena pública en un mundo que los continúa excluyendo y condenando a la irrelevancia. La solidaridad, por tanto, no puede ser una acción unidireccional o un acto concesivo, es una negociación difícil y llena de problemas.

Meneses nos cuenta que Gaviria lo quiso forzar acompañar a Ramón Correa a atracar y “allí tuvimos nuestro primer encontrón. Víctor y yo. Porque él me decía que tenía que ayudar a Ramón a robar, yo le decía que yo no hacía eso” (Ruffinelli 201), pues además de que no robaba

en su vida cotidiana, también atentaba contra sus principios de *punk*. Este es punto muy problemático y sumamente difícil de justificar. Si fuera cierto que Gaviria incentivó un robo en la vida real —cosa que por los comentarios de Meneses pudo haber sucedido— nos lleva a preguntarnos por qué y fundamentalmente cómo lo hizo. Si tenemos en cuenta que el director trabaja con actores que roban, quienes creen que los objetos están *botados* para que ellos los recojan o que hay *traídos* que les traen dinero, Gaviria está obligado a mostrar o conocer mejor este tipo de actividades porque forman parte de la cotidianidad de los muchachos y la costumbre de la guerra en las comunas. Sus actores aunque no son naturalmente violentos, sí cometen muchas acciones llenas de violencia y hasta provocan muerte de otros a veces por el puro placer de hacerlo. En este sentido, Gaviria no puede limitarse a mostrar el lado frágil de los relatos que le cuentan sus actores, sino también debe mostrar la forma en la que ellos pelean la guerra.

El punto que me parece clave en este caso es cómo el director antioqueño describe la violencia. En *Rodrigo D*, las escenas de robos no son hechos espectaculares, sino cotidianos; es decir, no hay una estetización de ellos, sino que se observa cómo han se han convertido en la norma. Sus actores no son descritos como sanguinarios, sino como personas que a pesar de la violencia que cometen, siguen siendo seres humanos. O mejor dicho, su violencia únicamente es la otra cara de otra mucho más grande, es decir, no es unidireccional porque nada hay más violento que el *no futuro* que les impone el orden global mediante el desorden de sus vidas. Así como la audiencia observa la violencia de estos “ladrones” o “asesinos”, también ve el drama terrible de su vida en la que la mirada indiferente no es menos “criminal” que los actores. Gaviria no fue a educar a los jóvenes, sino a visibilizar sus historias a través de los recuerdos de quienes actúan sus personajes en donde el robo violento es una costumbre de la guerra. Quienes se inclinan por juzgar al director, están obligados a cuestionar aquello que está en la base del *no*

*futuro* del cual estos “crímenes” no serían más que uno más de sus síntomas, siendo el peor de todos el que hace que sus vidas se transformen en “*una vida de perros*”. Entonces, me parece, que más que incentivar la violencia, *Rodrigo D* sólo nos muestra una faceta muy cotidiana del mundo contemporáneo desde otro punto de vista, desde el de aquellos que padecen violencia inhumana que muchos de “los buenos ciudadanos” se resisten a mirar.

#### **1.4.6 El testimonio del “Ensayo”**

Me gustaría abordar con mayor detenimiento en el problema de la solidaridad en *Rodrigo D* tomando un camino un tanto arriesgado. Me voy a permitir leer la pelea del “Ensayo” como un testimonio y analizar desde allí la construcción de una ética de la solidaridad. Hemos dicho en varias oportunidades que los adolescentes de las comunas no sólo nos cuentan historias orales, sino que también se expresan con sus cuerpos. También sabemos gracias a los comentarios de Gaviria que los actores naturales documentan gestos, acciones y otras características muy particulares de su contexto social. Empecemos nuestro análisis con la siguiente pregunta: ¿cómo se testimonia en el “Ensayo”? y dejemos para después la respuesta a esta otra interrogante ¿cuál es el testimonio de esa escena?

Recordemos que *Rodrigo D* es una película de acción sui generis porque en ella la acción de la guerra está dada más por la angustia de la cotidianidad que por la explosión de la violencia. También explicamos que esa angustia trae consigo una ansiedad que sumerge a los “guerreros” en una hiperactividad terrible que poco a poco va destruyendo sus cuerpos. El “Ensayo” es un claro ejemplo tanto de la guerra como de la agitación corporal que tienen sus protagonistas. Si decimos que el actor natural actúa recordando, en este caso, los movimientos de Adolfo y el Burrito en el combate y de Rodrigo, quien marca el ritmo de la escena con sus baquetas,



contienen una memoria muy específica de los jóvenes de las comunas. Ellos no actúan la guerra, sino que la viven y sus cuerpos son los que la recuerdan.

El combate es un juego, quizás más apropiado sea decir un entrenamiento, en el que los combatientes se preparan para la guerra. Las armas son *puntas* (cuchillos) por lo que el entrenamiento desde el principio ya es una acción peligrosa, un mal movimiento puede herir al contrincante cuando no matarlo. Asimismo en tanto estamos ante un combate, aquí hay un claro desafío a la muerte si no de quienes practican, de aquellos otros contra quienes pelearán o asaltarán en la vida real. El “Ensayo”, entonces, nos muestra en toda su intensidad cómo cada acción de estos adolescentes involucra muerte; es decir, más que un testimonio de la condición de la vida, la escena es un testimonio de la muerte que asecha con insistencia a los contrincantes.

Lo que llamaríamos la forma del testimonio, en esta escena, se lleva a cabo a través de los movimientos corporales de los actores antes que por sus palabras y lo que sería su contenido está en el hecho de que ellos constantemente se juegan la vida. Si recurrimos a Agamben aquello que tiene voz, el cuerpo, intenta comunicar eso otro que no la tiene, la muerte; es decir los movimientos de la escena son totalmente indisolubles a la experiencia de la fugacidad de la vida y la costumbre de la violencia que se vive en las comunas. Ahora bien, ¿cuáles son las alianzas o instancias de solidaridad que podemos encontrar en la escena? Como ya lo expresé en mi discusión con el pensamiento de Spivak, el testimonio del combate quiere transmitir a la audiencia la agitación corporal que significa esa angustia infinita de mantenerse a la expectativa de *lo peor* y, la mejor manera de transmitir esta hiperestimulación, es a través del mismo cuerpo estimulado.

Explicemos un poco más mi argumento. En primer lugar, Gaviria preparó la situación en la que debían actuar sus actores. También sabemos por las palabras de Ramiro Meneses,

quien no estaba muy convencido de subir al Temprano, que el cineasta no sabía con exactitud cómo la escena se iba a desarrollar. Entonces, es claro que en la escena la contribución de los actores fue determinante y que ellos no se limitaron a obedecer a Gaviria, sino que ayudaron a crear el “Ensayo”. Aquí hay una primera alianza entre un director que entiende que los personajes no se pueden limitar únicamente a los relatos orales, sino también deben contemplar la gestualidad de sus actores documentales, quienes se van convirtiendo en actores naturales a medida que avanza la colaboración entre el cineasta y ellos. Y estos actores simultáneamente saben que necesitan de un director para comunicar la guerra que libran en su día a día.

Pero el “Ensayo” tiene un objetivo mayor: agitar corporalmente a la audiencia. Por un lado, la música de Rodrigo poco a poco ingresa en los cuerpos de los espectadores, para inmediatamente mostrar unos cuerpos que se mueven al mismo ritmo. Aquí se produce una primera identificación entre la audiencia y los personajes gracias al *punk* que sale de las baquetas del protagonista. Hemos dicho que no se trata de poner a hablar a los actores cualquier cosa o moverse desordenadamente frente a la cámara, sino de que ellos actúen su vida gracias a los recuerdos y así comuniquen su experiencia de vida. La agitación corporal de la escena comunica una situación de guerra en la cual, por más entrenamiento que sea, hay un alto riesgo de morir. Dicho de otra manera, los espectadores sienten gracias a este combate simulado la vulnerabilidad corporal que padecen los actores debido al vértigo del *no futuro*; es decir, la audiencia recuerda junto con los personajes la costumbre de la guerra que significa el avance vertiginoso de la globalización.

La ética de la solidaridad del testimonio se hace más evidente en lo corporal que en lo oral. La película nos presenta unos personajes que testimonian a través de sus movimientos la terrible clausura del mañana y cuya meta es que los espectadores también experimenten en *carne*

*propia* la ansiedad de la experiencia frenética de estos jóvenes excluidos. La muerte ronda en el “Ensayo”, si la audiencia se identifica con los personajes, ella también siente el peligro de que un mal movimiento la pueda herir; pero, sobre todo, los espectadores se entrenan para una guerra y sufren el desgaste corporal que esta guerra trae consigo. En resumen, esta escena en la medida en que forma parte de una película de acción, da testimonio de la costumbre de la violencia que se expande con la globalización. Esta guerra inhumana no la libran sólo los actores naturales, sino también los espectadores, quienes somos participantes porque, primero, sentimos en nuestros cuerpos la hiperestimulación que significa saber que la muerte está a la vuelta de la esquina y, segundo, debido a que la mirada indiferente es la verdadera criminal en esta historia.

## 1.5 LA NARRACIÓN EN *RODRIGO D* Y LA CONSTRUCCIÓN DE EXPERIENCIA COMPARTIDA

### 1.5.1 *Rodrigo D*: una comunidad de escritura

¿De qué tipo de comunidad se origina *Rodrigo D*? ¿Acaso existe una sola forma de comunidad o, por el contrario, se puede hablar de comunidades en plural? Duchesne Winter, en *Fugas incomunistas*, piensa la posibilidad de una comunidad que supere las taras del comunitarismo o del individualismo. Propone, para ello, una comunidad de escritura en donde se quiebre el aislamiento del yo o el autoritarismo del tradicionalismo identitario. Según este autor, “el lenguaje... [es] un acto que reclama comunidad” (53). Allí concurren singularidades que en sí mismas son una pluralidad ya que existen en relación con y entre el resto. Esta comunidad es abierta, creativa y fluida, cuyo recorrido no es lineal, sino una continua mutación que no tiene principio ni fin y, por ende, es incapaz de detenerse en la identidad propia. En su marcha, se expone, se contamina con lo otro que aunque ausente, siempre está presente gracias a la huella de su propia ausencia. La comunidad de escritura, indica, recibe influencias de todos lados, *está con-en los demás*, porque nunca se cierra a lo diferente, *a aquello que no conoce*.

Hemos visto que la apertura o exposición al otro corre el riesgo de aceptar la existencia de un lugar anterior al lenguaje y, de este modo, de romantizar ese Otro incognoscible o indecible. De la misma manera, a pesar de que el problema de la comunidad tal como lo entiende Duchesne, se dirige acertadamente a combatir cualquier tipo de identidad esencialista y toma partido por una mutación infinita que favorece el cambio por sobre la estabilidad, la

desterritorialización por sobre la reterritorialización, ¿qué sucede cuando el ego es la alteridad del otro y la identidad de cada uno se constituye a través de la interacción de las diferentes voces que los componen? En este sentido, en vez de comprender la comunidad de escritura como una comunidad inoperante en donde el yo se abre o expone al otro, entiendo la comunidad de escritura como la interacción de singularidades interconectadas unas con otras, teniendo en cuenta que ellas en sí mismas consisten en una pluralidad, en donde ni la identidad ni la alteridad tienen precedencia. Si asociamos esta interacción con la creatividad o fluidez, tenemos que la comunidad de escritura es un flujo de voces heterogéneas en donde nada se encuentra definido y cuya característica, en términos de Evans, sería la fecundidad. Evitamos, de este modo, el riesgo de sobrevalorar –crear una nueva aura- lo estético, relegando la construcción de experiencia compartida a un segundo plano.

Me parece que una de las maneras para mostrar cómo funciona la comunidad de escritura en *Rodrigo D*, es, primero, enfrentando a sus críticos, especialmente a aquellos que intentan descalificarla como una traducción romántica y populista de “un otro” y, luego, explicar por qué la película se constituye en una multiplicidad. Antonio Gómez, en “Traducciones de Medellín”, considera que *Rodrigo D* es el resultado de un realismo ingenuo incapaz de abordar adecuadamente los problemas de la representación de la realidad porque pretende capturarla, cuando es esta noción de realidad lo que está en discusión.<sup>34</sup> Argumenta, entonces, que la película describe una marginalidad idealizada en donde “un código moral externo a ella [sería] enajenante, desde el código en vigencia no [se] admit[iría] la condena del asesinato o del robo, acciones en función del bien acordado” (85). Gómez considera una falacia las estrategias

---

<sup>34</sup> Gómez critica la noción de realidad de Gaviria porque entiende que requiere de la ficción como una instancia de mediación para “traducir” la condición oscura de la realidad. Sin embargo, su análisis pasa por alto todo el problema del azar en la construcción de los personajes.

cinematográficas de Gaviria, por ejemplo, el uso de actores naturales<sup>35</sup>, e indica que su pretendido realismo es paternalista porque continúa representando “un otro”, construyéndolo, para el consumo de una audiencia que es exterior a ese universo marginal representado. De este modo, según este crítico, Gaviria reproduce la inversión entre el de arriba (las comunas) y el de abajo (el centro-la audiencia), pero de una manera superficial en la cual los adolescentes de las comunas se convertirían en el centro en oposición a los habitantes del Medellín bajo y así la mirada del espectador sería periférica. *Rodrigo D*, afirma, se “erige desde la exterioridad del mundo representado, al margen del sistema moral que lo constituye, o más grave aún desde el sistema contrario” (88).

Gaviria como cineasta, sostiene Gómez, se constituye en el traductor del mundo de arriba para los de abajo y, además, en el intermediario que desea dar a los habitantes de las comunas la clave de su propia vida. El director antioqueño se asemejaría, entonces, a don Filiberto cuando traduce a Rodrigo el significado de *Welcome to hell my friend*<sup>36</sup> a alguien que vive este infierno, pero que se supone no podría entenderlo por sí mismo. Las objeciones de Gómez van más allá porque además señala que el cineasta también fracasa en su proyecto de traducción, pues su obra es ininteligible para los de abajo, a quienes está dirigida la película. De este modo, argumenta, *Rodrigo D* carece de una instancia interpretante constituyéndose en pura enunciación. Este autor concluye su artículo con una crítica mordaz para referirse a lo que entiende como la desafortunada inversión entre el arriba y el abajo: “Toma al personaje entrando a la casa por el techo, pero con una cámara que ha entrado por la puerta” (90).

---

<sup>35</sup> Parecería que Gómez ve la estrategia de los actores naturales como un proceso anárquico en el que se pone a las personas sin ninguna organización frente a la cámara, cuando se trata de un proceso de preparación muy largo y difícil. Confunde, de este modo, lo que es un actor documental con lo que es un actor natural.

<sup>36</sup> Según Meneses la idea de que uno de los ciegos cantara en el bus y que Rodrigo le preguntara por el significado de ese verso es de los actores, no del director. Este actor dice que cuando Gaviria le preguntó a qué haría en la escena, le respondió: “Yo le preguntaría esto, pues si él sabe hablar inglés, porque era la única manera de saber las letras de las canciones que estaban en inglés” (Ruffinelli 206).

A Gómez le preocupa el hecho de que *Rodrigo D* no le permita consolidar un juicio moral porque considera que el robo y el asesinato deben ser condenados en cualquier circunstancia, cosa que en principio es acertada. En este sentido, lo que este autor llama como la instancia interpretante –la audiencia- es quien después de ver la película debería recomponer el orden moral decidiendo lo bueno y lo malo. Parecería que Gómez busca que bien la película le reafirme sus creencias morales o, por el contrario, si las cuestiona, que construya un nuevo orden moral; es decir, le preocupa que el espectador pierda completamente la seguridad y quede en el limbo. El arte, en este caso, sería una instancia de alivio o, en su defecto, de construcción de nuevas seguridades sociales. No obstante, me parece que uno de los aportes del cine de Gaviria es que no presenta ni buenos ni malos, ni los de arriba ni los de abajo, sino que mina el ideal de la ciudadanía ubicándolo en una zona gris en donde los criterios morales entran en crisis y se muestra el desorden que implica la constitución de ese orden moral.

Aunque Gómez piensa que *La Virgen de los sicarios* logra desestabilizar a los de abajo sin arrogarse el derecho de hablar por los otros, sino mostrándoles su propias contradicciones desde adentro; resulta que en este texto los jóvenes de las comunas y, por ende, los actores de la película, se mantienen naturalizados como violentos. Como supuestamente no se puede hablar por ese otro, nunca se discute su condición de otro y se los asume como potenciales asesinos. Por tanto, estas personas siguen estando arriba a pesar de que ellos suben y bajan cotidianamente no sólo para robar o matar como dice Fernando, el narrador de la novela, porque sólo el hecho de tener como referente de su mirada el centro de Medellín es una forma de bajar y subir simultáneamente. Mientras que los de abajo aunque se desentienden de los de arriba y no suben de forma física, sí lo hacen de muchas otras formas que se relacionan con los procesos de acumulación global.

*Rodrigo D*, como hemos dicho, no habla por el otro, sino que se lanza a una convivencia con quienes ya de antemano son tachados como delincuentes. Nos muestra que la violencia de estos jóvenes es histórica y guarda relación directa con la seguridad de quienes creen en la posibilidad de reconstruir un código moral universal. Para decirlo con más precisión, su violencia es resultado del expansionismo global. Lo que la película quiere mostrar, entonces, es que el espectador no tiene mayor autoridad moral que a los que se ha catalogado como *pistoleros*, no porque éste tenga un código externo a las comunas, sino porque participa de la misma violencia de los actores naturales, pero de manera diferente, por ejemplo, a partir de las sentencias morales. No obstante, Gómez pudiera objetar que lo que entiendo por diferencia es la reproducción de América Latina como un territorio desordenado y la celebración de este desorden; pero el problema es que orden y desorden van de la mano. Jáuregui y Suárez responderían con acierto que argumentos de esta índole llevan a cabo una profilaxis social porque con ellos no se evita “imaginario distorsionado” sobre Latinoamérica, sino que fundamentalmente se invisibiliza el desorden que provoca el avance de la globalización. Esta profilaxis es aún más violenta que los “crímenes” de los jóvenes de las comunas porque a más de que niega la exclusión social, también priva de la voz a quienes son excluidos siendo justamente esta violencia simbólica la que la expande la exclusión clasificando como “otros” a nuestros semejantes

En este sentido, no son ni América Latina ni las periferias las desordenadas, sino que el orden de la acumulación global es el responsable de este desorden. O sea, el “caos” no es una característica esencial o identitaria de Latinoamérica ni de ningún otro lugar, sino la otra cara de una acumulación global que hace de la violencia una costumbre cotidiana en las comunas. Entonces, la diferencia tal como creo la entiende Gaviria, no tiene nada que ver como una



identidad esencial de los pueblos, sino con el hecho de la globalización se expande asimétricamente: unas zonas gozan de amplios privilegios y se apropian de los recursos, mientras que otras son integradas al mundo global a través del despojo y la exclusión de sus “bondades”, es decir, desde la irrelevancia.

*Rodrigo D*, justamente porque no es una traducción “del otro”, es una comunidad de escritura, primero, porque la creación es un acto colectivo que se origina en los diálogos que Gaviria mantuvo con sus actores, quienes a partir de sus experiencias concretas y de su lenguaje cotidiano modificaron el libreto original. “Los personajes [señala el director] se logran mediante la ‘renarración’ de las experiencia propias del actor, así sea a propósito de una historia ficticia” (Jáuregui, “Violencia” 225). El guión original fue escrito por Gaviria y Luis Fernando Calderón en 1985 basado en una crónica de la periodista Ángela Pérez. Cuenta Calderón que este guión narraba la historia de un muchacho que armó un alboroto en Medellín interrumpiendo el tráfico por varias horas debido a que subió a un edificio para suicidarse, pero gracias a una conversación muy extraña que mantuvo con una señora de servicio, cambió de idea y no se mató. Este primer guión era de carácter intimista y lleno de monólogos, en los cuales el protagonista entablaba diálogos imaginarios con su madre que había fallecido hace poco. El primer Rodrigo era un chico muy diferente al que protagonizará en la versión final y aunque tenía muchos problemas económicos o emocionales tras el fallecimiento de su madre, no tenía la agresividad del segundo.

A inicios de 1986, este guión ganó el premio de mejor adaptación cinematográfica de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), la institución estatal que promovía la producción cinematográfica en Colombia desde 1978 hasta su cierre en 1993. Este galardón fue otorgado “con la sugerencia de que necesariamente debía ampliarse y pulirse un poco más” (Mora 13), debido a la extensión del texto y a algunas fallas técnicas. El hallazgo de Ramiro

Meneses trajo consigo la cultura *punk* y el primer cambio sustancial en el guión. Este actor despertó en Gaviria el interés por conocer mejor el ambiente de la contracultura de Medellín, quien salió a “la calle” en busca de nuevos personajes y esto significó más cambios en el libreto. Después, resultó que el contacto con la ciudad vinculó a Gaviria con otro tipo de jóvenes, los famosos *pistolocos*, y, por ende, la creación de nuevos personajes. En 1986, la película tomó definitivamente otro cariz, dejó de ser *Rodrigo D* para convertirse en *Rodrigo D. No Futuro*. Ana Vitoria Ochoa comenta que la “película resistió la reelaboración de por los menos cuatro guiones, porque con la aparición de los actores aparecieron nuevas historias” (96).

De todas maneras [comenta Gaviria], tuve que explicar esa transformación, por qué es que el guión cambió totalmente. Lo escribimos en septiembre, y ganó un premio en enero. Pero había pasado algo, y lo que pasó realmente fue que yo conocí –o más bien alguien me contó– lo que estaba pasando en el barrio. Y eso me impresionó demasiado. Había mucha información, por muchos lados, de que había una matazón en estos barrios, y que era una locura. No se trataba solamente de un personaje, se había sicariado toda la juventud. Realmente era una locura, un delirio colectivo, y eso fue lo que me interesó. Y yo con ganas de hacer una película más documental, con ganas de meter todas esas cosas como si alguien te hubiera contado *No nacimos pa’ semilla*, que fue un libro que salió en el 90, pero es como si en diciembre del 85 alguien te contara eso. Entonces, claro, yo traté de empezar a meterme en la película por ese lado. Vamos a hacer una película que sea testimonio de esto que está ocurriendo. Porque lo otro me parecía muy bonito pero solamente una puerta de entrada a un mundo. Tal vez Ramiro [se refiere al actor Ramiro Meneses] sabe cómo ocurrió el cambio. Ramiro es el hombre que puede saberlo (Ruffinelli 97-98).

La forma como el cineasta antioqueño crea los personajes hace de *Rodrigo D* una obra colectiva; por eso, quizás Ramiro sepa mejor que él cómo ocurrió el cambio en el que al principio un joven no se suicidaba a otro que lo hace con total convicción. Tras el intercambio que Gaviria mantuvo con sus actores, del primer guión sólo quedaron algunas ideas sueltas como, por ejemplo, el fallecimiento de la madre de Rodrigo y otras escenas también modificadas, entre las que se destaca, la discusión con la hermana, con quien el muchacho se

disculpa en el libreto original diciéndole que la casa también es suya. O cuando Rodrigo va a dormir en otra casa para intentar reencontrarse con su madre muerta y se suponía que el protagonista debía tener un monólogo bastante largo en esta escena. Asimismo, en el primer guión, la señora de servicio cumple un rol determinante para evitar el suicidio del muchacho; mientras que en la versión final, este personaje es secundario, y cuando se topa con Rodrigo lo mira con desprecio y le interroga a dónde va. El adolescente no menos prepotente le responde: “*A donde una señora para echarle una razón*”, y luego escupe enfrente de su molesta interlocutora. El cambio en el personaje central es radical, porque en vez del chico inseguro que habla mucho consigo y de sí mismo, en la versión final vemos a un adolescente también deprimido, pero lleno de furia y, sobre todo, silencioso. De la misma manera, las historias de los llamados *pistolocos* hacen que la película ya no trate sobre un incidente menor, sino de una problemática mucho más importante que atraviesa a toda la ciudad de Medellín: el *no futuro* dejó de ser una decisión privada y se convirtió en una especie de suicidio colectivo.

*Rodrigo D* es una mutación en la cual el yo del cineasta entra en contacto con el yo de los actores, esta interacción entre yos y otros se constituyó en un intercambio fecundo que enriqueció el proyecto original, pues lo sacó de una perspectiva intimista o existencial vinculándolo a una problemática histórica mucho más compleja, la cual no es exclusiva de Medellín, sino del mundo entero en tanto resultado de la globalización. Sin embargo, el haberse mantenido abierto al azar para recoger relatos de vida, no significa que *Rodrigo D* sea una colección desordenada de historias. La película tiene una coherencia y unidad, la historia del protagonista hila las demás historias, pero no las subordina a la suya. Este largometraje es una pluralidad que se compone de múltiples voces porque cada personaje es en sí mismo una voz y una singularidad –aunque como hemos visto también se trata de otra pluralidad–, pero al mismo

tiempo cada una estas singularidades tiene sentido en relación con otra mayor que es la película. Si entendemos a *Rodrigo D* como una comunidad de escritura, mal haríamos en reducirla a una recolección caótica de relatos varios que nada tienen que ver entre sí. Este largometraje es una multiplicidad en donde las diferentes voces están en contacto entre sí y se transforman las unas a las otras. Esto quiere decir que su mérito, al contrario de los que la descalifican como una mala traducción, está en la convergencia, la contaminación, de diferentes experiencias de vida a través de las conversaciones y convivencia entre el director y los actores y, más tarde, entre la audiencia y aquellos que padecen la exclusión social.

Gaviria recurre al cine sin estar preparado y aprendió a filmar mientras rodaba sus películas. Las imágenes con las que estaba familiarizado este director eran las de la poesía de donde seguramente adquirió esa sensibilidad especial que se aprecia en sus filmes.

Yo nunca pensé que iba a hacer cine, yo estaba estudiando para ser psicólogo, y quería escribir. El cine para mí fue un llamado. Tal como sucede en las películas de terror en donde por la noche suena un piano por allá, y la víctima se levanta de la cama, sale de la pieza sonámbulo, sube por una escalera y se encuentra con el asesino sin estar preparado para nada. Yo qué iba a saber del llamado del cine. Simplemente no iba preparado, hubiera querido haber leído alguna cosita sobre fantasmas, sobre lo que es morir de un hachazo, por los dientes de un vampiro. Yo no sabía nada, a mí me llamó la música nocturna del piano, yo salí como un sonámbulo detrás del cine. No estaba preparado para nada (Herrera y Rojas-Sotelo, “¿Parcho?” 112).

*Rodrigo D*, en este sentido, y este es el hecho que quiero resaltar, no puede ser una demostración de la riqueza del medio o de la cámara –a pesar de que en mi opinión tiene una estética muy bien lograda-. Este largometraje reconoce y se compone por una diversidad de voces entre las que se reconoce la huella del director, quien se dejó seducir por esa *música nocturna*; pero al mismo tiempo sabe que valorar la diferencia es inútil si esto implica clausurar las instancias de encuentro entre las distintas voces. Si se descarta el contacto entre experiencias heterogéneas, se corre el riesgo de reificar fragmentos aislados que en vez de reconocer la

diferencia, la anulan porque se cierran sobre sí mismos. Hay quienes descalifican al filme por “ininteligible”, sugiriendo que está mal hecho, porque se quejan de que no se puede comprender los diálogos y critican agriamente el manejo del sonido como deficiente. Ramiro Meneses con mucho acierto responde a este tipo de críticas, las cuales se camuflan detrás de la máscara de la calidad estética y académica, de la siguiente manera:

Hay gente que dice que el sonido de la película es malo, yo pienso que no es malo, sino que el sonido tenía que ser dirigido precisamente a las improvisaciones y entonces no podía intimidar a los actores sino que tenía que mantenerse a distancia (Ruffinelli 204).

Si Gaviria hubiera querido realizar una traducción hubiera hecho una película con un español estándar para que la audiencia, la “instancia interpretante”, fuera quien diera su veredicto final. Pero no se trata de traducir nada ni de consolar o agradar a los espectadores, sino de igualar su condición humana con la de los personajes ubicándolos también en el limbo para que sientan lo terrible del *no futuro*. O si se prefiere, el objetivo justamente es poner en crisis el privilegio de la audiencia y la autoridad moral de esos “códigos externos”, los cuales nunca han dejado de ser internos puesto que de allí se origina esa guerra cruel y asimétrica que libran los jóvenes actores. Si la idea era quebrar las asimetrías entre los personajes y la audiencia, la tecnología no podía imponerse unilateralmente a los actores. Estamos ante un claro proceso de negociación porque, por un lado, estos últimos estaban obligados a aprender a moverse frente a la cámara; mientras que, por otro, el lenguaje no podía ser un español estándar, sino el de quienes actuaban. La tecnología en vez de imponerse ante los actores, debía ayudarlos a sacar a la luz los recuerdos de su cotidianidad de una manera efectiva y de acuerdo a sus propias necesidades.

Desde mi punto de vista, el sonido no es una deficiencia, sino una estrategia estética bien lograda que no tenía por qué hacer alarde de tecnología y, por ende, de poder, sino que debía subordinarse a la urgencia de la situación que se quería narrar: la angustiosa espera de lo peor. La

mejor prueba de ello es el lenguaje corporal o el ritmo frenético de la música que dan a la película mucho dinamismo y vitalidad. *Rodrigo D* no es un traductor, sino únicamente un puente que conecta una diversidad que de otra manera se mantendría separada y este encuentro sólo se logra a través del diálogo –oral y corporal- en el que participan, en primera instancia, las voces del cineasta, su equipo de trabajo, los actores naturales y las demás personas entrevistadas, y en una segunda, los espectadores y los personajes.

Entonces la película [aunque Gaviria habla de *La vendedora de rosas*, el criterio también se aplica a *Rodrigo D*] era una forma de que ellos llegaran a ser unas personas íntegras, en el sentido de ser reconocidas. Era una vaina mutua, una conversación, un diálogo lindísimo... Entonces se produce un ensamble y la película se convierte en una co-creación permanente (Cortés 4).

### **1.5.2 La conversación y la experiencia**

Con el fin de comprender mejor lo que entiendo por conversación, me gustaría retomar, el texto “El narrador” escrito en 1936 por Walter Benjamin. Allí, el pensador judío-alemán propone que el arte de narrar consiste en “la facultad de intercambiar experiencias” (112) y estamos, sugiere, ante un narrador cuando convergen sus dos características fundamentales: la del marino mercante que conoce mundos lejanos y la del campesino sedentario que recuerda tiempos pasados. Benjamin encuentra que esta convergencia entre lo espacial y lo temporal ocurre en un espacio semejante al taller artesanal. A este centro, dice, concurren aprendices (viajeros) que vienen de espacios lejanos y aprenden a narrar cuando escuchan a su sabio maestro (lejanía en el tiempo), quien a su vez aprendió su arte cuando viajó y escuchó a otro maestro. Asimismo, de acuerdo con este autor, el arte de narrar no se reduce a una experiencia individual, sino que es una actividad colectiva, pues el viajero únicamente aprende las historias que narrará más tarde cuando entrega sus oídos al campesino sedentario; de la misma manera, que este último es capaz

de contar su vida gracias a que conecta su experiencia con la de sus oyentes, “una vida que no sólo incorpora la propia experiencia, sino, en no pequeña medida, la ajena” (134). Dicho de otro modo, la narración es una forma artesanal que teje una red interminable de historias en la cual se vincula la experiencia de quienes escuchan con la de quien habla y viceversa.

Así como el sueño es el punto álgido de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual. El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos –las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento- se han extinguido en las ciudades y descompuesto también en el campo. Con ello se pierde el don de estar a la escucha y desaparece la comunidad de los que tienen oído atento. Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. Cuánto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra las historias de tal manera, que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye por tanto la red que sostiene al don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía (119).

El hecho de que la narración sea el arte para continuar contando historias es muy significativo. Esto nos sugiere, por un lado, que la comunidad no consiste en la ley de la tradición o una formación previa al encuentro de los participantes, sino que se crea a sí misma en la medida en que ocurre la narración/conversación. Sólo hay comunidad cuando existe experiencia compartida entre quien cuenta su experiencia de vida y quienes la escuchan, es decir, las dos partes forman una colectividad únicamente cuando entran y se mantienen un contacto. Por otro, tenemos que quien escucha adquiere el don de la narración siempre y cuando se olvide de sí mismo, o sea, cuando su yo individual abandone su centralidad para dejarse seducir por la narración. Asimismo, de acuerdo con Benjamin, el arte de narrar se vincula íntimamente con aspectos prácticos de la vida como, por ejemplo, la costumbre de dar consejos. En la actualidad, dice este filósofo, la comunicabilidad de la experiencia está en retirada porque los seres humanos

están desasistidos de consejo. El ser humano sólo se “abre a un consejo en la medida en que es capaz de articular su situación con palabras. El consejo es sabiduría entretejida entre los materiales de la vida vivida” (114). El consejo, entonces, no consiste en una solución o respuesta última, sino fundamentalmente en la posibilidad de continuar narrando historias.

Habíamos dicho que no cualquier persona podía ser un buen actor natural porque no necesariamente sabía cómo expresar sus emociones. Gracias a la ayuda de Benjamin, podemos ver con claridad que los actores naturales son una especie de narradores que poco a poco se van entrenando en el arte de *la actuación de la vida cotidiana*. En este sentido, la preparación de los actores se asemeja a un taller artesanal en donde se construyen los personajes, se aprende a entregar los oídos a los otros y se involucra la experiencia ajena con la propia a partir de la improvisación. En estos personajes confluyen las historias de vida de varias personas, pues no se trata de una vivencia individual, sino de una de carácter colectivo. Si el actor deviene en el personaje y su actuación comunica múltiples remembranzas –sean de sí mismos, de sus allegados, de cualquier elemento de su entorno por más mínimo que sea, etc.- la carga del pasado que trae consigo va mucho más allá la experiencia personal.

Gaviria también nos dijo que él intentaba que el aprendizaje no estuviera atravesado por la concientización. Los actores, entonces, prestan sus oídos a lo que escuchan, su ego se vincula con el mundo, y no establecen una distancia con los demás a partir del análisis ni construyen una subjetividad independiente; o sea, su narración se mantiene vinculada a cuestiones prácticas y lo concreto. Asimismo, estas narraciones no se constituyen en una reflexión distante o desencantada del pasado, sino en una continua reactualización de lo vivido en donde el pasado se une indisolublemente con lo que se vive en el presente. Es por esto que la característica fundamental de estos narradores-actores es su improvisación. Su actuación no consiste en el análisis de la



exclusión ni nos presenta una historia con un final, sino que consiste en un tejido de historias inacabadas en donde surgen incesantemente otras nuevas porque los actores siempre tienen nuevos recuerdos para contar a través de su interpretación. La improvisación, por eso, se constituye en este tejido infinito de relatos en donde la experiencia personal incorpora constantemente la experiencia de los otros.

Sin embargo, como la película también implica un contacto con la audiencia, el taller de narración no sólo se limita a la preparación de los actores, sino que *Rodrigo D* se constituye en un taller más grande. Allí la experiencia del marino mercante y el campesino sedentario coinciden en los actores, quienes por medio de los personajes que interpretan, narran su experiencia de vida –*la actuación de la vida cotidiana*– a contextos sociales y geográficos más amplios que los de su localidad. En Rodrigo, Ramón, Adolfo y los demás, se encuentran los recuerdos de sus actores y de todos sus demás compañeros o personas que viven el infierno de la exclusión social en el mundo contemporáneo, los cuales gracias a la actuación salen de las comunas y viajan por diversas partes del planeta. Dada la importancia de la narración en lo que considero el proyecto político de la película: la construcción de experiencia compartida, me voy a permitir enumerar las características de cómo funciona este taller aún a riesgo de caer en la reiteración excesiva.

- En primer lugar, su historia es un tejido de numerosos relatos de vida.
- Segundo, los actores narran sus historias como parte de la experiencia de su cotidianidad.

De este modo, sus relatos están impregnados de sus vivencias personales (la vida vivida) de la misma forma en que el alfarero va dejando sus huellas en la cerámica mientras la fabrica.

- Tercero, allí concurren diferentes experiencias. En primera instancia, los consejos los dan los actores naturales –los campesinos sedentarios- al cineasta y su equipo de producción –los marinos mercantes-, quienes en tanto aprendices entregan sus oídos a los jóvenes de las comunas; pero, más tarde, cuando Gaviria dirige el largometraje, se cambian los roles y son los actores quienes escuchan los susurros del director para poder desarrollar sus personajes; pero cabe señalar que no existe una continuidad en este intercambio, sino que es un proceso simultáneo. Estamos, entonces, ante un cúmulo de interacciones en donde los relatos incorporan no sólo la experiencia propia, sino la ajena.
- Cuarto, la historia de *Rodrigo D* a pesar de que nos cuenta la vida y muerte de su protagonista, es una historia inacabada en un nivel más profundo porque no se da una respuesta final al grave problema de la exclusión. El filme únicamente recupera la experiencia en un mundo que carece de ella porque la vida y la muerte de muchos ha perdido todo valor. Dicho de otra manera, asistimos a un enorme esfuerzo por escuchar a quienes viven el *no futuro* para que la vida estos jóvenes deje de ser una “*vida de perros*”. Además para que el “*Perro come perro*”, es decir, la inhumana destrucción del hombre por el hombre en Medellín y en el mundo contemporáneo, deje de ser una banalidad.
- Quinto, desde el punto de vista de la audiencia, tampoco hay un final, sino una red interminable de narraciones –los diversos comentarios sobre la película- gracias a la cual el público es capaz de experimentar por sí mismo lo absurdo del *no futuro* y comprender que lo que está en juego con estas muertes es la muerte de seres humanos, de nuestros semejantes.
- Por último, la narración implica que el futuro esté siempre abierto a lo que “todavía no es” evitando cualquier tipo de teleología. *Rodrigo D* no da explicaciones esquemáticas

sobre la marginalidad ni genera falsas expectativas, su tarea es describir lo mejor posible esa *elusiva realidad de todos los días*. Y si existe una salida al problema, ésta se halla únicamente en el intercambio que puedan mantener la audiencia y los actores, quienes a su vez representan a los demás excluidos de la globalidad contemporánea.

Herlinghaus, en *Renarración y descentramiento*, señala que la característica fundamental de la modernidad es la asimetría. La razón absoluta moderna, afirma, no es una posibilidad histórica porque su expansión está llena de desniveles resultando de ello márgenes o periferias que continuamente la confrontan con una heterogeneidad. De acuerdo con este autor, la lógica especulativa de la modernidad es una retórica colonizadora que tiende a homogenizar el mundo en función de lo que Foucault llama el orden del discurso, subordinando, de este modo, tanto la imaginación como la narración, las cuales se vinculan más bien con lo onírico y lo corporal respectivamente antes que con la conciencia racional. Como respuesta al universalismo moderno, Herlinghaus propone la categoría de modernidades heterogéneas: un pensamiento o una praxis desde los bordes o las periferias, las cuales no se reducen a lugares geográficos, sino que se constituyen fundamentalmente en los umbrales epistemológicos en donde el proyecto de la razón abstracta de la modernidad llega a sus límites y evidencia sus fracturas. “Se trata de hablar, no desde un ‘más allá’ del discurso, sino desde su descentramiento; otredad que sin embargo es articulación en las esferas del lenguaje y la imaginación” (132).

Frente a la retórica colonizadora, Herlinghaus rescata una retórica alternativa, cuyo *locus* se encuentra en la heterogeneidad no en tanto mezcla de temporalidades, sino más bien como el conflicto que resulta de la asimetría del expansionismo moderno. La imaginación y la narración de las periferias se constituyen en una retórica alternativa que descentra y renarra la cultura objetivada que reciben del expansionismo moderno. “A diferencia de un discurso moderno y

universalista, la narración... no señala cumplimiento, sino repetición, dilatación, desplazamiento y múltiples prácticas miméticas: posibilidad de reapropiación y renarración de lo que se impone como orden del discurso” (133). Para decirlo de otra manera, no estamos ante un difusionismo en donde las periferias absorben los dictados del centro, sino ante un proceso en el cual los márgenes se reapropian de los meta relatos de la modernidad, descentrándolos y renarrándolos desde la diferencia y por medio de distintos tipos de mediaciones entendidas estas últimas como redes de sentidos. El autor alemán, de este modo, propone un materialismo hermenéutico frente a los discursos emancipadores modernos, los cuales, sugiere, a pesar de que teóricamente intenten superar las injusticias sociales, tienen como base una concepción idealista de libertad que en vez de ayudar a superar la retórica colonizadora, la reafirman. La retórica alternativa de Herlinghaus no busca un espacio nuevo de acción, sino que consiste en una praxis que se desarrolla en el “territorio del enemigo”, es decir, al interior de los discursos modernos, pero en vez de consolidarlos, los descentran y renarran.

Para ilustrar su teoría, Herlinghaus recurre a la figura benjaminiana del narrador. Para este autor, Benjamin quiso desarrollar una propuesta teórica cuyo eje era la historización radical y materialista de la experiencia. En este sentido, Herlinghaus entiende que el narrador benjaminiano más que una nostalgia premoderna, funciona como una praxis de narración en donde se evidencian imaginarios anacrónicos debido al descentramiento que hace del discurso individualista del autor moderno.

Estamos cuestionando la línea divisoria, historicista por cierto, entre experiencia moderna de la *soledad* del individuo reflexivo, y una condición de *comunidad narrativa* ligada a la herencia cultural de los narradores orales, redirigiendo así la mirada hacia las narraciones anacrónicas (189).

Herlinghaus también considera que Benjamin establece una conexión directa entre el narrador y la facultad mimética, entendiendo a esta última como la facultad para entender “lo no

escrito” o “no dicho” y haciendo referencia directa a una sabiduría práctica ligada a lo corporal y la imaginación. “Tanto mimesis como narración apuntan hacia aquellos espacios y prácticas, paradójicamente heterogéneos, cuya particular creatividad –su eventual sabiduría- se basa en un ‘trabajo constituyente’ de experiencias comunes desde un fondo de correspondencias y similitudes” (193). La narración en tanto está inmersa en una reiteración constante –no acaba nunca- y construye experiencia compartida y compartible. De acuerdo con Herlinghaus, se trata de una reapropiación de la razón instrumental moderna que nos lleva a imaginar nuevas fantasías colectivas poniendo en cuestión esas otras meta-fantasías como el capitalismo, el desarrollismo, las políticas neoliberales, etc., cuya base se encuentra en los discursos que promueve la razón especulativa de la modernidad.

En el contexto contemporáneo, el expansionismo de la acumulación global está destrozando la experiencia. El mejor –aunque sería más apropiado decir el peor- ejemplo de esta situación se encuentra en el *no futuro* que padecen los adolescentes de las comunas de Medellín, hecho que desmiente las promesas de la sociedad del libre mercado. La clausura del mañana significa para Ramón, Adolfo o Rodrigo, el encierro en el instante absoluto en donde el presente no puede vincularse con la vida vivida y la posibilidad para vivir lo nuevo –aquello que aún no ha sido o lo que no está escrito- es nula. Sin embargo, la película en tanto consiste en una comunidad de escritura, es un esfuerzo por romper esa terrible burbuja que aprisiona el presente y así crear experiencia compartible un mundo destrozado por la violencia y la exclusión social.

Si retomamos el pensamiento de Herlinghaus, podemos decir que *Rodrigo D* es el resultado de una modernidad heterogénea en la medida en que sus historias provienen de los márgenes, de los barrios marginales de Medellín. Las comunas son un claro reflejo de la asimetría constitutiva a la acumulación global, allí las fantasías de la sociedad del consumo se

materializan en la pesadilla del *no futuro*. Asimismo, siguiendo a este autor, podríamos decir que los adolescentes de las comunas pelean en “el terreno del enemigo” para poder comunicar su experiencia. Primero, el cine es una tecnología eminentemente moderna, pero los actores lo descentran para contar una experiencia de vida que no consolida la globalización, sino que la cuestiona desde la vivencia de la violencia en la cotidianidad; es decir, ellos renarran el expansionismo global mostrando lo terrible de su avance. Segundo, si hemos dicho que la proxémica y la rememoración –Herlinghaus diría la parataxis- es fundamental en *la actuación de la vida cotidiana*, es claro que la narración e imaginación de estos actores tiene mucho más que ver con lo onírico y lo corporal; no olvidemos que su preparación contempla la no concientización de su manera de actuar, sino una improvisación que no acaba nunca porque continúa recordando cada vez que se lleva a cabo.

Este autor con mucho acierto propone romper la división entre el novelista y el narrador oral tal como antes lo hiciera Beverley para desarrollar sus tesis sobre el testimonio. Los actores de *Rodrigo D* bajo ningún aspecto se constituyen en una nostalgia por la narración oral, ni su actuación comunica la destrucción de la oralidad primaria. Su vinculación con el cine quiebra cualquier idealización de un otro premoderno lejano de “la decadente civilización occidental”. Los actores son tan modernos como cualquier otra persona que vive en el centro de la modernidad. De este modo, su diferencia está dada por la asimetría que la globalización expande y la destrucción de la experiencia no significa el desarreglo de un orden anterior, sino que se constituye en la misma lógica de la acumulación global. La globalización significa el vértigo del presente infinito, cuyo frenesí violento no permite la pausa necesaria para vincular lo que se vive con el recuerdo de lo vivido.

Los actores naturales, de este modo, no son un rezago del pasado en el mundo contemporáneo, sino como bien lo plantea Herlinghaus, una modernidad anacrónica que renarra la globalización. Sin la invención del cine es imposible hablar de actores naturales porque esta forma de narración sólo puede aparecer tras la llegada de este tipo de tecnología. O si se prefiere, *la actuación de la vida cotidiana* no está en el pasado que se resiste a morir, sino en la voz de semejantes tan modernos como cualquiera de “los espectadores más sofisticados”. Los actores naturales de *Rodrigo D* viven la fugacidad de la vida en su máxima expresión, pero su narración no consolida la globalización, sino que al resistirla la descentra. Su actuación les da la pausa necesaria para construir experiencia porque el hecho de contar su historia a otros es un esfuerzo por vincular lo terrible de su presente con la vida vivida.

Sin embargo, si el avance de la modernidad en las comunas antes que nada significa una feroz acumulación y, por ende, el *no futuro*, me parece que si existiera una reapropiación, ésta sólo podría ser de la guerra. Los muchachos devuelven el golpe de la violencia con otra violencia –la forma en que se reapropian del consumismo–, pero son conscientes que esta guerra la tienen perdida. En este sentido, ellos saben que el territorio del enemigo es también el suyo porque la acumulación y el consumo contemporáneos los han dejado sin lugar, se ha expandido a las comunas y los ha transformado en los hijos malditos de la globalización. No obstante, algunos jóvenes encuentran otro camino cuando les piden que participen en una película. Ellos aceptan y se apropian de la tecnología del cine para renarrar su experiencia, pero esta renarración no significa únicamente el descentramiento de la modernidad, sino fundamentalmente la historia de un drama que narra una angustia porque se resisten a hacer suya la muerte que de antemano les impone la lógica global.

Los adolescentes de las comunas devuelven el golpe porque se aferran a la vida, pero saben lo complicado de su lucha. Entonces, la película para quienes fueron seleccionados como actores, se constituye en una estrategia para escapar del olvido porque la guerra por la vida material ya la perdieron y en poco tiempo morirán. En este sentido, toda reapropiación se origina del drama (urgencia) que tienen los actores por contar su experiencia a otros. Encontraron un primer aliado que les trajo una tecnología moderna con el propósito de visibilizar su historia, hacen un pacto con él, aceptan su dirección y construyen los personajes juntos. Aprenden a *actuar su vida cotidiana* justamente porque desean vivir más tiempo que el que tienen asignado y *no soportan más* vivir el vértigo que significa mantenerse a la expectativa de lo peor. De este modo, *Rodrigo D* en tanto renarra de otra forma la costumbre de la guerra, es un esfuerzo dramático por reconstruir una experiencia que sale de las comunas hacia las salas de cine en muchos otros lugares del planeta. En este sentido, los actores naturales al realizar la película comprendieron que la mejor estrategia no es la reapropiación de la guerra, sino mostrar lo terrible del *no futuro* a quienes viven del otro lado: el de la seguridad. Los jóvenes actores consciente o inconscientemente descubrieron que la única manera de construir experiencia no era encerrarse a conversar entre ellos, sino vincular su historia de vida con la de otras personas en diferentes partes del globo.

En *Rodrigo D*, entonces, no se aprecia la necesidad de la violencia para recomponer el orden, sino lo absurdo del *no futuro*. Los muchachos están al tanto que cuando libran la guerra en las calles, sus cuerpos son los que más sufren los estragos e intuyen que el final de su drama está en renarrar la *costumbre de la violencia* para que aquéllos que piensan que la guerra es una necesidad vean el horror de su argumento. Ante la inminencia de su muerte, el único triunfo posible que les queda está en el ámbito de la memoria. Por eso, trabajan con Gaviria y



construyen unos personajes, los cuales viajan al terreno de la audiencia, no para encontrar enemigos u otros, tampoco para limitarse a agredirlos, sino para buscar aliados, seres humanos semejantes a ellos mismos a quienes comunicar el vértigo de su experiencia.

Es por esta razón que el encuentro entre los espectadores y los personajes no es entre guerreros poderosos, sino entre personas frágiles. La *actuación de la vida cotidiana* al narrarnos la fragilidad y vulnerabilidad cuerpos, simultáneamente interpela a la audiencia obligándole a quitarse la coraza de su *seguridad ontológica*, mostrando que lo que se prescribe como bueno pasa a ser el infierno en los márgenes. *Rodrigo D* agrede las creencias morales de los espectadores, pero sabe que esta agresión es insuficiente para detener la costumbre de la violencia. Los personajes buscan que la audiencia se identifique e intercambie experiencia con ellos para juntos interrumpir esta guerra cruel.

El hecho que los adolescentes de las comunas sufran la exclusión social, sin embargo, bajo ningún punto de vista significa que vivan en el caos absoluto o en estado natural anterior a la civilización. Ruffinelli con mucho acierto considera que Gaviria entiende la marginalidad como un universo, es decir, como un tejido armonizado en donde a pesar de tantos hechos brutales, “las cosas se corresponden y tienen un sentido” (79). El crítico uruguayo piensa que esta noción le sirve al director colombiano “como un instrumento de conocimiento de la realidad”, gracias al cual consigue “lo que tan pocos logran: la comunicación de sí mismo –como ser social, intelectual, artista- con el mundo ajeno que su propia clase social desdeña” (26).

El suyo es un cine que insólitamente no abre juicios específicos sobre ningún sector social, sobre un grupo delictivo (ni siquiera sobre los traficantes), no intenta tranquilizar al espectador señalando culpas y pecados en lugares lejanos, ajenos y precisos. Pocos cineastas han logrado, como él construir el espacio de libertad artística que esto supone, porque a la vez implica ir contra los binarismos maniqueos del cine (buenos/malos; ricos/pobres; rubios/morenos; hombres/mujeres) y contra las falsas certidumbres que nos fabricamos (35).

Me gustaría radicalizar los comentarios de Ruffinelli y en vez de maravillarnos por lo original en el cine de Gaviria, propongo pensar a *Rodrigo D* desde este tejido armonizado que significa la categoría de universo. No es la creación artística, entonces, lo que sobresale, sino la capacidad de la película para ligar ámbitos que aparentemente se presentan contradictorios. Esta noción de universo coincide con lo que entiendo, con la ayuda de Evans, por cuerpo de múltiples voces porque no se trata de un universo romántico en donde todo mundo es feliz, sino de una interacción constante en la cual cada voz interrumpe a la otra modificándola y viceversa. Los actores naturales narran sus vivencias a un equipo de cineastas que se arriesga a describir y experimentar aquello que no conoce distanciándose de la autoridad, seguridad y prestigio epistemológico que les provee la alta cultura, las ciencias sociales o la teoría, es decir, se hacen frágiles y se dejan influenciar por los relatos que escuchan. Asimismo los actores entienden que la voz de los artistas les ayuda a comunicar su experiencia de vida más allá de las comunas, por eso siguen los consejos prácticos del director dejándose afectar por el cine para poner esta tecnología al servicio de sus propios fines. En *Rodrigo D*, tanto los cineastas como los actores construyeron experiencia, es decir, formaron entre ellos un cuerpo de múltiples voces en donde la diferencia coincidió con la solidaridad y viceversa.

Es por esto que la película no ofrece lecciones morales, ideológicas o culturales, porque las historias que allí se narran nos ubican a todos en aquellos márgenes en donde las moralidades rígidas se complican. En otras palabras, tanto el artista como los espectadores pierden el lugar privilegiado de la crítica porque las bases de autoridad y autorización para decidir qué es lo bueno y lo malo, qué se debe hacer o no, se quiebran. Este largometraje piensa la vida humana desde los intersticios, desde aquellos encuentros tan difíciles de lograr, pero sumamente fecundos. En palabras de Ruffinelli –y este es para mí el rasgo fundamental de *Rodrigo D*- el

director colombiano “convive con ese mundo al que no pertenece e intenta entender sus valores y códigos sin abrir juicio moral” (28) produciendo así un diálogo –no necesariamente verbal o racional- con los jóvenes comunas.

Lo esencial fue la convivencia, durante meses, con los grupos de jóvenes que protagonizarían las películas, así como una profunda “investigación” en sus universos y en sus historias personales, consistente en incontables horas de entrevistas y grabaciones...Una [refiriéndose a la primera vertiente que el crítico uruguayo identifica en el relato oral] era *la densificación humana de las historias*. De aquellas horas de grabación y del conocimiento cada vez más acendrado de los posibles actores. Gaviria fue enriqueciendo la dimensión de sus películas seleccionando trozos de vida, hechos, anécdotas, al mismo tiempo que aprendía aspectos aparentemente desapercibidos pero esenciales para la verosimilitud: hasta los modos en que los personajes se mueven, hablan, accionan unos con otros, se atraen y se repelen, se aman y se asesinan (36, énfasis mío).

### **1.5.3 *Rodrigo D: del devenir marginal al doble devenir***

La teoría sobre el devenir que nos ofrecen Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Mil mesetas*, es una vía adecuada para comprender la experiencia compartida entre los actores naturales y la audiencia. Si utilizamos los términos de estos autores podemos decir que *Rodrigo D* nos permite devenir marginales, lo cual no quiere decir que el espectador se transforme biológicamente en una persona marginal, más bien significa establecer conexiones con esta última. De este modo, ni quien observa la película ni el universo de la marginalidad representado mantienen la esencia de su ser, puesto que ambos entran en un agenciamiento de transformación mutua. Aunque Spivak identifica la lógica del etnocentrismo con el hecho de asimilar al otro con lo marginal y, de la misma manera, Moreiras, nos advierte sobre el peligro de la continua reproducción de lo abyecto, si consideramos que la acumulación global genera nuevas periferias, por ejemplo, en las nuevas metrópolis latinoamericanas, mostrar o trabajar con estas poblaciones más que una

asimilación, es un esfuerzo por hacer visibles a quienes se intenta borrar de la representación pública. El cine de Gavia además invierte la relación metrópoli-periferia porque pone *los márgenes al centro* –parafraseando a Beverley o Ruffinelli–, sale de su ambiente de clase media hacia el universo suburbano para escuchar la voz de personas excluidas permitiendo que su subjetividad personal sea afectada por estos relatos. En este sentido, más que una lógica de apropiación, lo interesante de la categoría de devenir marginal está en la interacción en donde las dos instancias que entran en contacto se afectan entre sí.

Deleuze y Guattari afirman que el devenir-animal consiste en una *participación contra natura* que sucede como un contagio, contaminación o epidemia, y no por identificación, filiación o herencia; es decir, no se trata de individualidades que se vinculan entre sí, sino de manadas constituidas por múltiples elementos. En estos contagios, se generan alianzas (estos autores las llaman alianzas con el diablo) entre heterogéneos y se encuentran constituidas tanto por afectos como velocidades que rompen la lógica de la reproducción sexual, la familia o el Estado, generando híbridos como los hombres-lobo.

La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo [...] Combinaciones que no son genéticas ni estructurales, inter-reinos, ***participaciones contra natura***, así es como procede la Naturaleza, contra sí misma. Estamos lejos de la producción filiativa, de la reproducción hereditaria, que sólo tienen como diferencias una simple dualidad de sexos en el seno de una misma especie y pequeñas modificaciones a lo largo de las generaciones [...] Así pues, nosotros sólo decimos que los animales son manadas, y que las manadas se forman, se desarrollan y se transforman por contagio (248, énfasis mío).

Si seguimos el pensamiento de los filósofos franceses tenemos que entender que el devenir marginal ocurre en manada y por contagio, por afectos y no por sentimientos (la forma en que los afectos han sido regulados por la organización arborescente). Esto significa que no estamos ante una audiencia centrada ni se crea un nuevo centro tras la alianza entre la audiencia

y los actores naturales puesto que ambas partes están inmersas en una mutación ininterrumpida. O sea, estamos ante un agenciamiento en donde grupos de espectadores pueden aliarse con otros grupos humanos que pertenecen a las minorías marginales sin que ello obedezca a una normativa. Las vidas de Rodrigo, Ramón, Adolfo y los demás personajes, son líneas de fuga que hacen que la audiencia se desterritorialice, que abandone el plano de organización de la clase media y que fluya y se conecte con otros ámbitos. En otras palabras, la obra de Gaviria nos vincula con “la historia con minúsculas” (Jáuregui y Suárez 372) de aquellos que viven en las periferias de nuestro mundo contemporáneo. Pero como toda línea de fuga, nos pone ante una doble posibilidad: o nos mantiene conectados al devenir que sigue fluyendo o nos constituimos en una línea de muerte o abolición pura, por ejemplo, a través del *sicariato* como también ocurre en el contexto marginal de Medellín.

En este sentido, Rodrigo y sus amigos cumplen el papel del *anomal*. Según Deleuze y Guattari, el *anomal* es el elemento preferente de la manada, el cual no debe ser confundido con el individuo excepcional ni con el representante más puro de la especie (no es genérico). El *anomal* está en el borde, pero este borde consiste “una línea envolvente o la extrema dimensión en función de la cual se pueden contar las otras, todas las que constituyen la manada en tal momento” (250). El *anomal* (el borde) no sólo determina la dimensión o intensidad de la multiplicidad y permite la alianza, sino que al mismo tiempo “dirige las transformaciones de devenir o los pasos de multiplicidades siempre más lejos en la línea de fuga” (254). Adolfo, Ramón, Rodrigo y los demás, son el borde envolvente de aquella manada que constituyen todos los jóvenes marginales de Medellín. Gracias a la historia de estos personajes, la audiencia puede establecer una alianza con el resto de muchachos de las comunas y fluir en una experiencia que intenta romper con el infierno del *no futuro*.

La alianza o el pacto son la forma de expresión, para una infección o una epidemia que son la forma del contenido. [...]1) porque implica una primera relación de alianza con un demonio; 2) porque ese demonio ejerce la función de borde de una manada animal en la que el hombre entra y deviene, por contagio; 3) porque ese devenir implica una segunda alianza, con otro grupo humano; 4) porque este nuevo borde entre los dos grupos orienta el contagio entre el animal y el hombre en el seno de la manada. Hay toda una política de los devenires animales [...] esta política se elabora en agenciamientos que no son ni los de la familia, ni los de la religión ni del Estado. Más bien expresarían grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas, tanto más secretos cuanto que son extrínsecos, en resumen anómicos. Si el devenir animal adopta la forma de la tentación, de monstruos que el demonio suscita en la imaginación, es porque se acompaña tanto en sus orígenes como en su empresa, de una ruptura con las instituciones centrales, establecidas o que tratan de establecerse (252).

La audiencia de *Rodrigo D* deviene marginal porque establece una alianza con un grupo minoritario: los adolescentes de las comunas de Medellín. Los jóvenes *pistolocos* se constituyen en el demonio no porque sean malvados, sino porque rompen con la moralidad establecida que los tacha de antemano como criminales. La alianza con ellos significa una ruptura con las instituciones sean estatales, familiares o religiosas, y esta ruptura es la que nos abre a la posibilidad de un cambio. Nosotros diríamos la posibilidad para construir experiencia nueva más allá del horror del *no futuro*. Hemos dicho que los personajes de la película funcionan como el *anomal* porque nos abre a ese grupo humano excluido en el que están todos aquellos muchachos que viven la clausura del mañana. Una vez que la audiencia entra en contacto con cualquiera de los personajes de *Rodrigo D*, se contagia con la experiencia todos los adolescentes de las comunas y su contagio es en manada.

Cada devenir contempla nuevos devenires. No se trata de que la audiencia se reterritorialice, por ejemplo, en la experiencia de Ramón, sino que este personaje es en sí mismo una manada, una multiplicidad; es decir, la posibilidad de un número infinito de nuevos

devenires. Asimismo, el hecho de contactarse con un personaje no sólo significa devenir con una manada, sino además devenir en manada porque cada devenir es en sí mismo una multiplicidad. Si el devenir marginal se constituye en un devenir en manada, los espectadores no se reterritorializan en los personajes, sino que se abren a una desterritorialización absoluta porque el contagio de cada devenir no es con uno sólo de los personajes, sino que a través de ellos nos contagiamos con todos los adolescentes de las comunas, quienes a su vez son una nueva multiplicidad y nos abren a nuevos devenires, por ejemplo, con todos los adolescentes del mundo que viven una experiencia similar y así hasta el infinito.

Ahora bien, todo devenir a su vez se plantea como un *doble-devenir*. De acuerdo con Deleuze y Guattari, “la orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene en una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen” (15). Es decir, la orquídea deviene avispa cuando produce la imagen de este insecto para poder reproducirse y la avispa deviene orquídea porque se aparea con esa imagen, recogiendo el polen en sus patas y fecundando a las otras orquídeas.

Esto significa que no sólo la audiencia deviene marginal cuando se desterritorializa y se conecta con el universo juvenil de las comunas, sino también los adolescentes de estos barrios devienen, se desterritorializan/reterritorializan, en personajes. Estos personajes hacen que la audiencia entre en contacto con los jóvenes de Medellín, que se desterritorialice y, después de ver *Rodrigo D*, salga cargada de historias (polen) que le permiten fecundar otros ámbitos de la experiencia colectiva. Al mismo tiempo, las historias de los jóvenes funcionan como el calco de avispa que forma la orquídea en su interior y gracias a que la mediación de la película permite

escuchar estos relatos, los adolescentes marginales de Medellín pueden a su vez reterritorializarse puesto que su experiencia de vida supera la condena del olvido social; pero su reterritorialización es un devenir en manada, es decir, una desterritorialización absoluta que se riega por diferentes ámbitos de la experiencia colectiva.

Tal como sucede con la audiencia cuando se contactó, por ejemplo, con Rodrigo o Adolfo, lo mismo sucede con los actores naturales, quienes devienen primero en personajes y lo hacen en manada. Como hemos dicho, cada personaje no se reduce a una experiencia personal, sino que es una multiplicidad en la que se recogen las historias de vida de varios muchachos. En ellos, también se encuentran características de su contexto social por ejemplo memorias corporales, lugares geográficos, objetos, etc. Por esto, cuando Ramiro Meneses deviene en Rodrigo, su reterritorialización le abre a otras desterritorializaciones, por ejemplo, él es el puente de contacto con la cultura *punk* por lo que, en su personaje, se encuentran las voces de muchos otros jóvenes que participaban de esta cultura. La música que toca con sus baquetas le contacta con la historia de vida de los *punk* en otros lugares del mundo, por ejemplo, con los Sex Pistols. De la misma manera, debido a una historia de una crónica periodística un tanto extraña, Meneses entra en contacto con una historia que nada tenía que ver con su vida y ésta lo vinculó a Gaviria, quien a su vez lo contactó con otros actores y nuevos personajes con los cuales antes no tenía mucho contacto. *Rodrigo D*, asimismo, le sirvió a este actor como la puerta de entrada al mundo de la televisión y el cine, es decir, a un número infinito de nuevos devenires y contactos con las historias de otras personas ahora completamente ajenas al contexto de las comunas de Medellín.

Una vez que los personajes entran en contacto con la experiencia de cada espectador, quien en sí mismo es otra manada, los actores se contagian con esta multiplicidad. Por ejemplo, si un espectador es de clase media, los actores devienen de clase media porque quien vio la



película fecundará las otras orquídeas cargado no sólo del polen de los relatos de vida de los adolescentes de las comunas, sino con los de su experiencia personal que en sí misma no se reduce a una clase, sino que puede tener género, raza, un cierto bagaje cultural, una preferencia sexual, etc., y todas las demás multiplicidades que cada una de esas clasificaciones implica. Entonces, lo importante en el devenir, o sea, la fecundación del ámbito de la experiencia, no está en la posibilidad una reterritorialización, sino en la desterritorialización absoluta, cuyo fluir contempla múltiples desterritorializaciones y reterritorializaciones, y especialmente no tiene como objetivo realizarse en una territorialización específica, sino todo lo contrario: llegar a constituirse en una experiencia (fluido) nómada.

Gracias a *Rodrigo D*, muchas de las historias de los muchachos condenados a la evanescencia no desaparecen y pueden reproducirse, al igual que la orquídea, porque han establecido una alianza con personas ajenas a su grupo: tanto con “un director de cine extraviado” que se ha ido a convivir con ellos como con ciertos espectadores lejanos, quienes no experimentan la fugacidad de la existencia; pero, justamente por el hecho de que estos aliados no mueren a temprana edad, son capaces de seguir narrando a través de sus comentarios la terrible experiencia de la exclusión para que otra gente sienta y entienda lo absurdo del *no futuro* en los márgenes del mundo contemporáneo. En cada uno de estos comentarios, se producen asimismo otro tipo de devenires, los cuales fecundan la experiencia colectiva de múltiples maneras en un proceso que no tiene fin.

El hecho de mirar la película, sin embargo, no es garantía suficiente, pero sí necesaria, para devenir marginales, debido a que no existe ninguna certeza de si una alianza entre los espectadores y el universo de la marginalidad tomará cuerpo. A veces los bordes o anómalos (Rodrigo, Adolfo o Ramón) sólo son un punto y no forman una línea de bordes (línea de fuga)

con la audiencia. Si una línea de fuga toma lugar, la audiencia entra en contacto con la experiencia de estos jóvenes y sus historias escapan del silencio fecundando de múltiples formas la experiencia colectiva. Y si se produce un agenciamiento -una alianza- no estamos ante la aceptación o la construcción de una normatividad, sino ante una experiencia rizomática que tal como puede quebrar las instituciones para abrir nuevas posibilidades de vida o conexión, puede transformarse en una línea de muerte o de abolición pura.

Nadie ni siquiera Dios puede decir de antemano si dos bordes se hilarán o constituirán una fibra, si tal multiplicidad pasará o no a tal otra, si tales elementos heterogéneos entrarán en simbiosis, constituirán una multiplicidad consistente o de confeccionamiento, apta para la transformación. Nadie puede decir por dónde pasará la línea de fuga: ¿se dejará hundir para volver a caer en el animal edípico de la familia<sup>37</sup>, un simple Podenco? ¿O bien caerá en otro peligro, el de transformarse en una línea de abolición, de aniquilación, de autodestrucción, Achab, Achab<sup>38</sup>...? Nosotros conocemos muy bien los peligros de la línea de fuga, y sus ambigüedades. Los riesgos siempre están presentes, pero existe también una capacidad para escapar de ellos: en cada caso se dirá si la línea es consistente, es decir, si los heterogéneos funcionan efectivamente en una multiplicidad de simbiosis, si las multiplicidades se transforman efectivamente en devenires de paso (255).

---

<sup>37</sup> Se refiere al complejo de Edipo analizado por Sigmund Freud.

<sup>38</sup> El capitán Ahab es el protagonista de la novela de Herman Melville, *Moby Dick*.

## 1.6 LA PARADOJA DE LA DROGA: LA DIALÉCTICA ENTRE EL VÉRTIGO NIHILISTA Y EL *PARCHE* SOLIDARIO

### 1.6.1 La experiencia de la intoxicación: *Rodrigo D* como un parche

*Rodrigo D* no utiliza los narcóticos como chivo expiatorio cuando trabaja con la marginalidad de Medellín; es decir, allí los desajustes sociales tienen orígenes mucho más complejos que el consumo de estupefacientes y, entre ellos, sobresale la exclusión social, la cual según Gaviria, consiste en esa terrible libertad “de estar en el limbo, de no tener mucho pasado, de no tener carga de nada, no tener papá, no tener nada...” (Ruffinelli 88). Es por esta razón que a diferencia de los prejuicios de la cruzada contra los narcóticos<sup>39</sup>, este director aborda la droga como una *metáfora generalizante* mediante la cual intenta que “el espectador también se sienta incluido dentro de esa metáfora” (Ruffinelli 83), que se intoxique con sus películas y, de este modo, vincule su experiencia personal con el mundo de la droga tanto en el ámbito de lo social como en el plano más íntimo de la intoxicación.

Beverley, en “Los últimos serán los primeros”, sostiene:

Gaviria entiende [...] que la droga es parte de “la experiencia de los pobres”. Es decir, no una patología, una forma de abyección, una forma de “falsa conciencia”, sino una de las maneras en que sus personajes experimentan y dan valor e intensidad a sus vidas. No es que las películas de Gaviria idealicen el uso de la droga –las consecuencias negativas de la droga son abundantemente puestas en evidencia- pero tampoco se pone en la posición de juez o persona que “sabe más” (19).

---

<sup>39</sup> El problema de la geopolítica droga será abordado con mayor detenimiento cuando analicemos *La vendedora de rosas*.

*Rodrigo D* muestra el alto grado de vulnerabilidad corporal y precariedad de sus actores naturales, pero en tanto *metáfora generalizante*, la violencia social no es ajena al mundo de los espectadores, pues forma parte de la cotidianidad de todos los colombianos y de la globalización en general. Gaviria, no obstante, da un paso más allá porque no únicamente muestra el lado doloroso de los estupefacientes, sino que simultáneamente desea que la audiencia experimente el “poder mágico” de la droga y, de este modo, pierda aquella posición de “juez o persona que sabe más”. Es decir, el director antioqueño nos abre a los placeres o cargas afectivas que subyacen a la experiencia intoxicada sin que esto signifique que su trabajo la celebre ingenuamente. En la medida en que el *no futuro* es el eje narrativo de *Rodrigo D*, la muerte y la violencia siempre están presentes. De ahí que el deseo que se manifiesta en la intoxicación no necesariamente es liberador, sino que al mismo tiempo puede ser tremendamente destructivo por no decir asesino. En la película hay escenas en las que el consumo de droga sirve como una instancia de preparación para salir robar o hasta matar.

La *metáfora generalizante*, entonces, se constituye en una paradoja. Por un lado, si vemos la penuria en toda sus magnitud de personas excluidas como los adolescentes de las comuna, el objetivo es mostrar que la indigencia es de toda sociedad colombiana en general, pues la guerra en ese país, afirma el director, ha dejado a todos “un poco huérfanos” (Ruffinelli 83). Por otro, este largometraje reconstruye la intoxicación desde las potencialidades que estos muchachos otorgan a las drogas mostrando cómo ellos reencantan esa realidad tan llena de muerte y cómo este tipo de experiencias les permite algunas pausas para interrumpir el frenesí violento del *no futuro*. Si ampliamos esta reflexión y la ubicamos en el contexto global, la metáfora de la droga así, como hace evidente las miserias de la sociedad contemporánea, a su vez

es una posibilidad para construir experiencia y detener –aunque sea por un momento- la expansión la globalización.

En el “El Ensayo” se hace visible esta paradoja en toda su intensidad. Por un lado, vemos unos cuerpos hiperestimulados, los cuales juegan con la muerte; pero por otro, el consumo de marihuana, por ejemplo, es una práctica colectiva en donde sus participantes pueden intercambiar experiencias y reflexionar en conjunto sobre sus vidas. Adolfo charla con el Alacrán mientras arma una *bareta* para compartirla entre los dos, también vimos como todos los personajes fumaron hierba antes del inicio del “entrenamiento” de la pelea con cuchillo y, mientras sucede la pelea-ensayo, Henry prepara un nuevo cigarrillo de marihuana para distribuirla entre sus compañeros. En otra escena, Adolfo sale a fumar con su madre en la mitad de la noche porque no puede dormir ya que está aburrido. Su ritmo de vida es demasiado intenso por lo que su cuerpo, a pesar de la inacción de esa noche, se mantiene agitado y nada mejor que una *bareta* para tranquilizarlo.

La droga, en este sentido, es en un mecanismo de comunión entre quienes las usan y en la medida en que ella para Gaviria es una *metáfora generalizante*, implica que los espectadores sintamos la capacidad de participación colectiva que hay en ciertos psicoactivos. *Rodrigo D*, entonces, se constituye en una especie de intoxicación que recupera el sentimiento de comunidad de la droga para generar solidaridad entre los espectadores y los actores naturales. A estos espacios de solidaridad que ofrece, por ejemplo, el consumo de marihuana, Gaviria los denomina parches. Esta palabra en el contexto de las comunas, según Riaño, se refiere a “redes de jóvenes asociados con un territorio definido que comparten actividades recreativas, sociales y estilos de consumo” (31). Gaviria retoma la idea de los parches como redes de amistad y solidaridad, pero

los piensa como anomalías frente a la homogenización global porque, según él, suspenden la burbuja infernal del *no futuro* en la que viven aquellos que no tienen lugar en el mundo.

Yo no sé de donde salió el *parche*, pero el *parche* es aquello que disuena, desentona, en una superficie uniforme. El *parche* es un territorio liberado, de resistencia, que se libera del mundo exterior para poder conversar en condiciones totalmente distintas, debido a que en el afuera no se puede conversar. Las situaciones sociales no permiten la conversación. Cuando los chicos hacen los *parches* en las comunas, en las terrazas, se inventan su lugar en el mundo. Ellos no tienen un baile, una piscina, una biblioteca, una cancha a donde ir, están perseguidos por las tentaciones del narcotráfico, por no tener oportunidad, por su tendencia a que la única manera de romper la inmovilidad es a través del robo. Pero hay un lugar de concordia, de armonía y de amistad verdadera. En el *parche*, uno se sienta a conversar, a construir un mundo virtual y para eso no es necesario conversar toda la noche. En esa misma noche se construye otra ciudad, una virtual, donde uno repite lo que hizo en el día, pero lo repite bajo una luz mucho más cordial. Uno habita todos esos territorios que están llenos de gentes extrañas y anónimas, de amigos. Entonces uno ve a los amigos en todas partes, en todos los lugares, en todas las puertas, en todas las calles, en todas las tiendas. Los lugares están llenos de amigos. El *parche* es el territorio ganado por la resistencia, en este caso para meter marihuana (Herrera y Rojas-Sotelo, “¿Parcho?” 115-116).

Los *parches* en *Rodrigo D* descentran la posición del cineasta, de los personajes y de la audiencia. Varios de los contactos del director con sus actores ocurrieron en el lugar virtual de la intoxicación de la marihuana en donde desaparecieron las jerarquías entre ellos. Ramiro Meneses comenta que los primeros comentarios que escuchó sobre el equipo de trabajo de *Rodrigo D* era “que esta ‘gente era bacanísima’, ‘qué putería’, ‘que fumaban marihuana con ellos’, que ‘qué gente’” (Ruffinelli 200). De acuerdo con Gaviria, a los *parches* no concurren sujetos centrados y duros, sino personas frágiles porque, según él, la fragilidad hermana a las personas. Gracias a la intoxicación, el cineasta antioqueño deviene marginal, se conecta con los adolescentes de las comunas de Medellín, conversa con ellos. No los idealiza, pero tampoco los adoctrina o inculca un nuevo estilo de vida. En este sentido, no busca explicaciones externas al fenómeno de los narcóticos, entendiéndolo como síntoma de la decadencia y de la inequidad social, sino que

quiere comprender su propia gramática, escuchar lo que los consumidores tienen para contar. Su objetivo es establecer alianzas que ayuden a borrar las clasificaciones entre informantes y analistas, entre enfermos y médicos, entre desadaptados o criminales y “gente de decente”, entre espectadores y personajes.

Sin marihuana no conversas desde el mismo punto de vista de ellos, debido a que nosotros habíamos estudiado y porque teníamos y habitábamos un lugar distinto al de ellos. El único lugar en el que estábamos al mismo nivel era el de la marihuana... La marihuana que fumábamos con esos muchachos nos hermanó con ellos (Herrera y Rojas-Sotelo, “¿Parcho?” 116).

En *Rodrigo D*, los actores, el director junto a su equipo y la misma película, son mediaciones, cuyo objetivo es acercar a los espectadores a universos lejanos que de otra manera permanecerían condenados al silencio. Estas mediaciones, sin embargo, no se constituyen en núcleos de autoridad ni se encierran sobre sí mismos, sino que forman *parches* en donde se todos sus participantes se encuentran unidos en la fragilidad: los actores desde la precariedad de su existencia material y la vulnerabilidad de sus cuerpos, el equipo de cineastas desde el extravío de su conocimiento y la audiencia desde la debilidad de su seguridad ontológica o sus creencias morales.

Si llega una persona que siempre tiene los pies en la tierra, que no se dobla ante nada, que nunca se emborracha, a la que nunca la ven frágil y nunca está extraviada con la droga, pues esa persona nunca va a poder parcharse con los muchachos. Con la droga, se inicia unos viajes hacia donde se está extraviado. Uno con la droga pues sinceramente es un ser extraviado (116).

Es por eso que en *Rodrigo D*, los personajes son seres humanos con características similares a las de cualquier otra persona. Por un lado, muestran una profunda amistad entre ellos, mantienen lazos afectivos muy fuertes entre sí, con sus novias y algunos familiares, son capaces de amar. Por otro, varias de sus actividades giran alrededor de hechos violentos que no pocas veces desembocan en espirales de venganza, castigos o asesinatos gratuitos. Entonces, la claridad entre quien es el agresor y el agredido se borra: en el primer caso, los adolescentes padecen la

exclusión, la discriminación, la violencia y muchas veces son asesinados por el propio Estado que en vez de brindarles seguridad, los elimina; pero, en el segundo, pueden matar por el simple placer de hacerlo o, más precisamente, porque la vida para ellos (sea la propia o la ajena) ha perdido valor debido a que resienten el *no futuro*.

La fragilidad, entonces, también es una paradoja porque tal como recrea los lazos de amistad entre los participantes, simultáneamente se refiere a la guerra. El avance de la globalización nos ha hecho más vulnerables a todos en la medida en que la violencia se ha transformado en la costumbre. En *Rodrigo D*, sin embargo, los espectadores no son frágiles en la medida en que pudieran ser asaltados o asesinados por Adolfo y su combo, pues resulta que estos jóvenes no son tan poderosos como nuestros prejuicios lo suponían. Los personajes aparecen sin la coraza de aquel guerrero que supuestamente no le teme a la muerte, pues ellos la temen y viven angustiados porque sienten que puede llegar de un momento a otro. Dicho de otro modo, mediante la *actuación de la vida cotidiana*, los actores se hacen frágiles, pero no para aceptar la derrota y poner a la audiencia la corona del vencedor, sino para mostrarnos que ante la inclemencia del *no futuro* todos somos mucho más vulnerables.

Los actores, de esta forma, nos proponen un parche gracias a sus personajes, pero para ello necesitan que la audiencia también se despoje de sus prejuicios y acepte conversar –oral y corporalmente- en igualdad de condiciones, como personas frágiles que han cobrado plena conciencia de lo vulnerable que son los cuerpos: los propios y los ajenos. Este parche es, en último término, un intercambio de experiencia que nos habla de una guerra inhumana, la cual paradójicamente también nos une a todos en la destrucción y nos va asimilando a *la burbuja del instante absoluto* que se lo traga todo; pero el parche de la película nos propone el camino



contrario, que unamos nuestras historias de vida entre todos para poder interrumpir la guerra y así dejar de banalizar el *no futuro* de nuestros semejantes.

En el plano estético, Gaviria no realiza un espectáculo de la intoxicación, es decir, la droga no le sirve como una estrategia fílmica orientada a impresionar a los espectadores. *Rodrigo D* no hace alarde de tecnología altamente sofisticada por medio de efectos especiales para vincular los planos cinematográficos con los trastornos sensoriales típicos de la experiencia intoxicada. La estética de la película es pobre -no olvidemos las críticas rabiosas que recibió por el uso del sonido- y se acomoda a las posibilidades que le brinda el universo de la marginalidad; pero la pobreza de la técnica es congruente con la precariedad material del contexto que describe y no el resultado de un producto improvisado o mal hecho. Esta concordancia evita que la película estetice la miseria, el sufrimiento o la violencia de los barrios marginales de Medellín y tampoco use la tecnología para consolidar relaciones de poder. Si con la droga somos personas extraviadas, mal podía *Rodrigo D* imponerse con la certeza del arte. Este parche exige que la tecnología cinematográfica también se quite su ropaje de autoridad y se haga frágil. Si, por un lado, la creación de la película demandaba que los jóvenes de las comunas devengan actores; por otro, debía aceptar lo que ellos tenían para ofrecerle, pues *la actuación de la vida cotidiana* requería no intimidarlos ni abrumarlos con el peso de la alta tecnología, sino adecuarse al contexto social del que provenían las historias que se iban a narrar.

*Rodrigo D* supo cumplir su cometido liberándose de la ideología del “cine por el cine” y haciendo que sus narradores se transformen en buenos actores; pero en un parche no hay cabida para paternalismos, sino que aquéllos que cuentan sus vidas también debían parcharse con la tecnología. Si querían contar su historia a un contexto más amplio que su localidad, debían aceptar la dirección de un director tan extraviado como ellos, pero que estaba abierto a construir

personajes de forma colectiva y darles *consejos prácticos* para que pudieran actuar correctamente. Si *Rodrigo D* hubiera sido paternalista simple y llanamente hubiera resultado en una colección de fragmentos desordenados y desmemoriados, en donde la diferencia también hubiera desaparecido porque estaría encerrada sobre sí misma homogenizando todo en su interior y aislando aquello que no está aislado. Tal como la cámara y el sonido se adecuaron al universo de la marginalidad, los jóvenes de las comunas debían adecuarse a ella aprendiendo –con largas horas de trabajo- a moverse frente ella y a improvisar porque no se trata de ponerse a hablar desordenadamente sobre la experiencia personal como si ella se tratara de algo meramente individual.

### **1.6.2 La solidaridad incommensurable: la experiencia de la muerte**

La separación entre los personajes y los espectadores entra en cuestión aún de forma más evidente cuando, al final de la película, la audiencia es asesinada con Ramón. En una primera lectura, tenderíamos a creer que este asesinato confirma el peligro que estos muchachos representan para la “buena sociedad” y así los miedos de quienes los califican como “bárbaros sanguinarios”, quedarían completamente justificados. Desde este tipo de interpretación fatalista, no queda otro remedio que reforzar los mecanismos de seguridad policial para disciplinar o para deshacerse de estos jóvenes. Esta interpretación, sin embargo, es bastante limitada. La confusión del punto de vista de Ramón con la mirada del espectador, tal como lo indica Alejandro Bruzual, es una hábil estrategia cinematográfica para sacar a la audiencia de la pasividad de su posición como observador externo e involucrarla en la experiencia visual de la película.

Significativamente, en ese momento, en la conclusión de la obra, Gaviria hace coincidir el ojo de la víctima, el lente de la cámara y la mirada del espectador. La película entonces escenifica la

imposibilidad de no “ver” esa realidad, incorpora al espectador en la mirada testimonial e indisoluble del director y sus actores. Así, la película ha sido doblemente vista. Con este recurso, al igual que con el lenguaje, el director logra trastocar el punto focal externo y pasivo del receptor, asumiéndolo dentro de una trama que lleva, con la experiencia final de Ramón, al asesinato simbólico de cada uno de los espectadores (68-69).

Esto quiere decir que la toma final del asesinato no da ningún tipo de autoridad moral a los espectadores ante los asesinos. No nos convertimos en víctimas de *pistoleros* porque nuestra participación en la muerte ocurre a través de la experiencia de uno de los adolescentes que fue tragado por la terrible espiral de violencia del Medellín de fines de los ochentas. O si se prefiere, la audiencia se confunde con los asesinos y fallece con uno de ellos. Si, por un lado, nos convertimos en Ramón y por medio de él en todos los demás muchachos, ya no queda claro si somos las víctimas o los victimarios. La estimulación frenética de la droga, por otro, al mismo tiempo que nos conduce a la muerte, nos solidariza con la experiencia de Ramón, Rodrigo y el resto. Al morir Ramón, la audiencia muere con él y, de esta manera, experimenta en carne propia lo absurdo de la muerte de este personaje y, por medio de éste último, de la de los demás de jóvenes que padecen la exclusión tanto en la ciudad colombiana como en el resto del mundo.

*Rodrigo D* nos muestra la muerte de Ramón dos veces. Cuando apreciamos la primera toma del asesinato, lo hacemos desde una perspectiva general para luego tomar el punto de vista de Adolfo al momento de disparar; mientras que la segunda es desde la subjetividad de Ramón. La narrativa de las dos escenas no coincide. En la primera, vemos que Adolfo y sus compañeros reclaman a Ramón por permanecer en el barrio a pesar de que lo habían expulsado de allí para evitar la persecución de la policía al resto de la banda. En este caso, el asesinato es una mezcla indisoluble entre castigo y placer: castigo porque Ramón desobedeció las órdenes de *encaletarse* (auto-exilarse y encerrarse en una casa afuera de los límites del barrio); placer porque antes de encontrarse con Ramón, los muchachos iban dispuestos a matar a alguien –*Adolfo tenía ganas de*

*coger un quieto y hacer funcionar el fierro que no había sido disparado en mucho tiempo-* casualmente encuentran a su víctima en la mitad de su camino al centro de Medellín. En el segundo caso, aparecen los tres asesinos –Adolfo, el Burrito y el Alacrán- cada uno insultando a Ramón, ofreciéndole burlonamente ayuda para *encaletarle* y tildándole de *mariconcito*. Encaletarse en este caso tiene varios sentidos, juega con el hecho de buscar refugio en un lugar exterior al barrio, del acto sexual de la penetración anal y de la muerte.

El *no futuro* de estos jóvenes los lleva a un callejón sin salida. “Pero [señala Gaviria] la verdad es que también hay una intención secreta, y es la de que todos esos muchachos, día tras día, moviéndose en esa adolescencia sin oportunidades, están buscando una puerta hacia otro lugar. Y esa puerta es la muerte” (Ruffinelli 96) En el mundo de la exclusión donde las personas están condenadas a la irrelevancia, a vivir la libertad absoluta de estar en el limbo, la única salida se constituye en la muerte. Los personajes de la película, al igual que el resto de sus compañeros de las comunas, saben que van a morir pronto y esto hace que casi todos ellos vivan para la muerte. Por eso, cuando los muchachos matan a Ramón, éste escucha que le ofrecen ayuda para encaletarse. Irónicamente Adolfo y sus amigos lo ayudan cuando lo matan porque le abren la puerta de salida, le encaletan, le dan el único refugio posible para su existencia: la muerte.

Podríamos argumentar que la disparidad entre los dos asesinatos es uno de los mecanismos que Gaviria utiliza para evidenciar las contradicciones entre la realidad y la ficción. Tal como lo plantea Ruffinelli, la doble muerte representa la imposibilidad de establecer fronteras precisas entre el cine de ficción y el documental en su obra. O en los propios términos de esta interpretación, la disparidad de las tomas del asesinato se constituiría en un claro ejemplo de la estética paradójica que utiliza el director colombiano. Una estética de pretensión realista

que irónicamente se realiza a partir de la subjetividad, de la proxémica y los delirios o pesadillas de los personajes.

Obviamente, sus películas son ficción pero el método para aproximarlas ha aproximado esa ficción a lo documental, y más que a lo documental al “realismo”. La fascinante metodología que surge de trabajar con actores “naturales” hace que su cine de ficción sea a su vez “documental”, en la medida en que quienes aportan sus rostros y sus cuerpos, quienes interpretan a niñas ladronas, a “pistoleros”, a traquetos y sicarios son los propios delincuentes extraídos de la calle o del pasado del narcotráfico, para compartir con ellos la aventura del cine. En ese sentido, y sólo en ese sentido, sus películas son *documentales*. Y también por el hecho de que en su mayor parte (sino en su totalidad) los diálogos han surgido de la vida y no de una intención literaria. El director articula el relato, hace la puesta en escena, une las secuencias en la mesa de montaje (Ruffinelli 30).

Considero, sin embargo, que la doble representación del asesinato también sirve para mostrar la inconmensurabilidad de la experiencia, la cual, en este caso, se dirige a pensar el *no futuro* desde diferentes puntos de vista. No es lo mismo el *no futuro* de Ramón que el de sus compañeros o el de la audiencia. Cada uno de ellos es una singularidad que aunque tenga similitudes con la de los demás, tiene características específicas. Lo mismo sucede con los espectadores, a pesar de que nos solidaricemos con la muerte de estos jóvenes, nuestra vida no está condenada a la fugacidad como sí lo estuvo la de los actores naturales –casi todos ellos muertos a muy poco tiempo de terminar el rodaje. La solidaridad, en este sentido, no significa vivir la homogenización de la experiencia. Cada uno de los adolescentes tiene su historia personal, hay muertos por venganzas, por negocios, por atropellos policiales, por suicidios, por el absurdo del puro placer, etc.; mientras que la audiencia no necesita morir físicamente para sentir el drama que padecen los jóvenes de las comunas; o sea, los espectadores no debemos convertirnos en *pistoleros* para comprender el mundo de estos adolescentes. No obstante, hay que tener en cuenta que la inconmensurabilidad de la experiencia no se dirige a privilegiar o consolidar ninguna posición por sobre las demás y, por ende, a naturalizar el aislamiento. Por

tanto, no se trata exclusivamente de constatar la incomunicación-exclusión que se vive en el contexto de la globalización, sino que el objetivo de este tipo de películas radica justamente en el esfuerzo por romper esa incomunicación-exclusión y buscar solidaridades con/entre personas de diferente bagaje cultural-económico-social.

Evans considera que en la actualidad vivimos la *Edad de la Diversidad* debido a que a diferencia de épocas anteriores, existe “a demand for recognition of heterogeneity as a value as well as a reality (*The Multivoiced* 13); pero, según este filósofo, nuestra edad debe evitar aquel dilema que nos ubica ante dos extremos irreconciliables y nos exige elegir entre uno de ellos: “that is the false choice between unity and heterogeneity, identity and difference” (X), es decir, o somos pluralistas y rescatamos la heterogeneidad o somos monistas y valoramos homogeneidad. La primera opción sacrifica la unidad, mientras que la segunda descarta la diferencia. De acuerdo con este filósofo, la fragmentación absoluta impide generar solidaridades, es decir, instancias de encuentro con los demás; en cambio, la homogenización radical implica la consolidación de proyectos autoritarios -oráculos- que niegan la multiplicidad de voces en que se constituye el cuerpo social. Por eso, según Evans, el reto de nuestro tiempo consiste en pensar una nueva forma de solidaridad en la cual se valore la heterogeneidad y la creatividad sin que ello signifique justificar la inequidad económica, imposiciones autoritarias o la violencia del utopismo universalista.

En este sentido, la incommensurabilidad de la experiencia de la muerte de Ramón es un esfuerzo por superar el falso dilema de nuestro tiempo. Si estoy en lo correcto al plantear que la película intenta generar nuevas redes de solidaridad, el doble punto de vista de la muerte de Ramón nos recuerda que vivimos en la diversidad, pero su objetivo está en generar puntos de encuentro en esta heterogeneidad. *Rodrigo D*, por tanto, no puede ser interpretada ni como una

celebración ni como una constatación de la fragmentación o la incomunicación global porque de esta manera su propuesta se perdería en relatos de experiencias aisladas, fragmentarias e irrelevantes. Con ello, existiría el riesgo de naturalizar la exclusión de aquellos que viven en la marginalidad al separar su experiencia de la del resto mundo globalizado; mientras que lo importante de este largometraje, por el contrario, está en comprender que estas vidas y muertes son parte constitutiva de la globalización contemporánea.

Si Bruzual está en lo correcto cuando afirma que la película hace “de la incomunicabilidad la estrategia fundamental” (65), por medio de la jerga, la mala calidad del sonido (estética de la pobreza) o la ininteligibilidad de los contenidos lírico musicales, lo haría exclusivamente para hacer evidentes los mecanismos de la exclusión. Conviene, no obstante, insistir que el filme no se limita a evidenciar estos mecanismos, sino que intenta superarlos y, en este proceso, la película misma se propone como una posibilidad de encuentro que trasciende la exclusión o el aislamiento. En este sentido, *Rodrigo D* más que mostrar la incomunicación en el mundo actual, narra y hace visibles historias ignoradas o silenciadas de quienes ansían contar su experiencia de vida: *el drama del no futuro*. Por eso, la “doble muerte” de Ramón permite que la audiencia se solidarice con la fugacidad de su vida; pero teniendo en cuenta que no es una sola ni existe una única forma de solidaridad. En otras palabras, el doble punto de vista del asesinato puede ser entendido como un rescate de la heterogeneidad desde la especificidad de la experiencia del *no futuro* de cada uno de los muchachos y, en términos más amplios, de aquellos otros que viven situaciones similares en diferentes lugares del planeta, pero sólo en tanto están en el interior de la globalización contemporánea o de la unidad de historias en que se constituye la película.

### 1.6.3 El poder de la contracultura, la vitalidad del punk y la intoxicación

En varios aspectos, el universo juvenil de *Rodrigo D* se trata de una contracultura. El escritor mexicano José Agustín, en *La contracultura en México*, sostiene:

la contracultura abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional. Por otra parte, a la cultura institucional me refiero a la dominante, la dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante que consolida el status quo y obstruye, sino es que destruye, las posibilidades de expresión auténtica de los jóvenes, además que acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen poder, naciones, corporaciones, centros financieros o individuos (129).

La contracultura, de acuerdo a Agustín, se origina de la incompreensión por parte de la cultura dominante hacia las diferentes voces juveniles. Las instituciones oficiales, en un primer momento, señala el escritor, tienen una actitud paternalista hacia los grupos juveniles a quienes desean convertirlos en sujetos dóciles recordándoles el falso argumento de que son el futuro, por ejemplo, de la nación; pero si el paternalismo no funciona, indica, se recurre al autoritarismo mediante regaños, estigmatizaciones cuando no directamente a la violencia física. Como respuesta a tanta intolerancia, según Agustín, los movimientos contraculturales se constituyen en un rechazo a la cultura institucional, pero no “a través de militancia política, ni doctrinas ideológicas, sino que muchas veces de una manera inconsciente, se muestra una profunda insatisfacción. Hay algo que no permite una realización plena. Algo, que anda muy mal, no deja ser” (129). Ante la continua exclusión, represión simbólica y/o física, en los ochentas, la cultura de las bandas juveniles de México, por ejemplo, en muchas ocasiones degeneró en un nihilismo lleno de “un fuerte resentimiento hacia los demás, especialmente hacia los ricos y la clase media,



pues estos encarnaban la vida inalcanzable que la televisión les restregaba en la cara como suplicio de Tántalo” (109).

Como ejemplo del resentimiento contracultural en *Rodrigo D*, en especial contra la represión policial, está la letra de otra canción. Esta canción toma lugar en un escenario natural – *in situ*- inmediatamente después de que acabó el concierto de rock en una de las terrazas de la comuna y es cantada a gritos por Cipri, el baterista que enseñará a Rodrigo a tocar el platillo grande.

Puerco policía, policía hijueputa, policía hijueputa.

Puerco policía, cerdo político, cerdo narcotraficante

Cerdo policía, cerda sociedad, hija de puta

Cerdo policía.

La contracultura de los ochentas, en este sentido, coincide en varios aspectos con la identidad negativa de la subalternidad. Siguiendo a Beverley, la identidad subalterna es un binarismo maniqueo que no aboga por un nuevo tipo de hegemonía, más bien funciona como “una negación concreta, específica de la autoridad de la posición dominante” (*Subalternidad* 204). Lo subalterno se opone al Estado-nación que intenta asimilarlo y someterlo a su dominio, pero no es asimilable a la sociedad civil, la cual supone una capacidad de un consenso transparente entre sujetos autónomos por fuera del poder político. Esto significa que la identidad subalterna se da en función de un resentimiento profundo –tal como sucede con varios movimientos contraculturales de la actualidad- ante lo que siente que la oprime y, por eso, más que una alternativa ideológica, se constituye en una oposición visceral a lo hegemónico. Sus reivindicaciones no son únicamente por el reconocimiento de la diferencia, sino al mismo tiempo conserva una exigencia de igualdad. O para decirlo de otro modo, la oposición de lo subalterno radica más en el sentimiento de desigualdad que en la diferencia, y para ser más precisos todavía, en “la manera en que la diferencia es experimentada como desigualdad” (203-204).

La ingobernabilidad es el espacio de la desobediencia, resentimiento, transgresión o insurgencia dentro de la globalización. Como tal, la ingobernabilidad marca el fracaso de la política formal (es decir, en el sentido de los partidos políticos y las instituciones estatales)... Pero... la “heterogeneidad radical” de lo subalterno tampoco es conmensurable con lo que generalmente se entiende por sociedad civil (es decir, el *burgerlich Gessellschaft* de Hegel y la Ilustración). Y esto es así porque tanto la historia tanto de la idea como la construcción histórica de la sociedad civil comparten con el Estado una narrativa historicista de “desarrollo” (el *Entwicklung* en Hegel), que, a causa de sus prerequisites culturales y legales (urbanización, alfabetización, educación formal, medios de comunicación, familia nuclear, propiedad privada) excluye a amplios sectores de la población de la ciudadanía o limita su acceso a ella (195).

Murray Smith, en su estudio de la famosa película escocesa *Trainspotting*, hace un paralelismo entre la transvaloración de los valores de Nietzsche y lo que hemos identificado como el maniqueísmo de la contracultura. La transvaloración nietzscheana, según el crítico de cine, invierte los valores del cristianismo porque encuentra que el ideal ascético del último es resultado del resentimiento, de la renuncia del mundo material o del orgullo intelectual. Por eso, para el filósofo alemán lo que es malo para el cristianismo como el placer sensorial, el egoísmo, etc., señala Smith, se transforma en lo bueno porque así se reafirma la vida en el mundo en contra de la vida celestial o la fantasía de un Dios todopoderoso. “Christianity overvalues worldly abstinence and sacrifice, while undervaluing the life-affirming qualities of courage, sensuous pleasure and ‘intellectual libertinage’” (44-45). De una manera similar, los movimientos contraculturales invierten los valores de la sociedad contemporánea: “‘Life’, as it is understood and lived by mainstream society, is *death*” (45). Por eso, “Renton [el protagonista de *Trainspotting*] is, in part, an ‘anti-hero’: a hero whose heroism is derived from overturning an alternative, ‘false’ set of values –a hero who affects the Nietzschean transvaluation of values... The two most salient values are egoism and hedonism (46). No obstante, Renton el adicto egoísta no es diferente del hombre de éxito, es decir, su egoísmo no es el antídoto al ideal de triunfo, sino simplemente su contraparte, o, para ser más precisos, es el principio oculto que está en la

base del éxito porque para triunfar hay que separarse de los amigos y actuar únicamente en función de intereses personales. La transvaloración de *Trainspotting*, de esta manera, más que una alternativa ideológica, funciona como una crítica radical de la moralidad contemporánea, cuya base fundamental radica en el egoísmo y la exclusión. Si relacionamos esto con la contracultura, podemos pensar que su maniqueísmo es una transvaloración mediante la cual se realiza una crítica visceral de la acumulación global porque se la resiente como opresora.

*Trainspotting* presents the junkies as, in part, simply the logical extension of aspects of mainstream society. Discussing his mother's valium, Renton notes that she is, in part, 'in her own socially acceptable way', a drug addict. Upon his move to London, Renton finds that he fits right into the world of real state, the symbol *par excellence* of Thatcherite ethos of the day: 'There saw not such thing as society, and if there was, I was almost certainly not part of it.' With their parallel commitments to self-interest, greed and short-term gain, the junkies constitute a revealing mirror image of the political and economic neo-conservatism of the 1980s (47-48).

Aunque la contracultura de fines de los setentas y ochentas tiene algunos antecedentes en sus predecesoras y en la posguerra en tanto "reverberates with the cries of disenchanted youth across the decades: as The Who declared in 1965 in 'My Generation', 'Hope I die before I get old...' (47), Smith y Agustín coinciden en señalar que, a diferencia de las anteriores, carece del elemento utópico de la generación *Beat*, del hipismo o de la lucha revolucionaria. Desde fines de los setentas, los movimientos contraculturales, en vez de aferrarse al ideal del cambio, se tornan más cínicos porque se encuentran sumergidos en un desencanto profundo. Sin embargo, sería errado identificar el nihilismo como algo exclusivo de la contracultura, por el contrario, éste está íntimamente relacionado con todos los cambios que trae consigo la acumulación global de la actualidad. Entonces, más bien, habría que entender la rabia o resentimiento contracultural como la otra cara de la moralidad del éxito. O sea, la contracultura nihilista es el lenguaje que adquieren muchos jóvenes en tanto son excluidos de los beneficios materiales e invisibilizados

del mundo de la representación, y este lenguaje consiste en una transvaloración de la moral contemporánea que denuncia visceralmente las perversidades de la última.

En este sentido, algunos movimientos contraculturales radicalizan el uso de la violencia, pero su violencia en tanto contraparte de la competitividad contemporánea, pone al descubierto la violencia global en toda su magnitud. También sabemos que la experiencia del *no futuro* implica la muerte temprana de muchos jóvenes y es claro que el propósito de la contracultura juvenil de *Rodrigo D* es escapar del infierno de la evanescencia o irrelevancia social; entonces, su transvaloración sería una ante todo una reafirmación de la vida en la medida en que lucha por construir experiencia en zonas donde la vida ha perdido todo valor. O si relacionamos esto con las ideas de Beverley, es evidente que el resentimiento contracultural es un grito furioso que reclama igualdad en un mundo en donde la diferencia es vivida como desigualdad.

Las culturas juveniles de la contracultura, por tanto, no son espacios cerrados o aislados del resto de la sociedad ni están esencialmente definidas. Como hemos dicho, su identidad se genera a partir de su oposición con lo hegemónico. De este modo, muchos rasgos de la cultura nacional, por ejemplo, están esparcidos por todas partes en un nivel que podríamos denominar microfísico, para retomar los términos de Foucault, los cuales siguen tanto ejes verticales (desde las élites a las clases bajas) como horizontales (entre las mismas personas de los sectores pobres o suburbanos) y, por ende, también forman parte del bagaje de la contracultura a pesar de la resistencia de esta última a lo oficial. Entonces, la violencia de Medellín que describe *Rodrigo D*, no es descendente ni ascendente ni propia de la marginalidad, sino el resultado de la interacción entre las comunas y el centro y, en los márgenes de la ciudad, se la puede apreciar en varios niveles, por ejemplo, entre los jóvenes marginales y las fuerzas policiales, entre estos chicos y

aquellos otras personas que viven en la parte baja o entre los mismos adolescentes marginales que generan *culebras* por todos lados provocando grandes espirales de venganzas.

Asimismo, el racismo, el sexismo y la homofobia tan persistentes en el lenguaje de los personajes, no se reduce a ellos, sino que estos fenómenos se encuentran regados por toda la sociedad colombiana o el mundo global. Por ejemplo, en una de las paredes del cuarto en donde charlaban el Alacrán y Adolfo leemos: “*Muerte a los negros*”, no sabemos si esto lo escribió el primero de los dos y aunque no fuera él el autor, es claro que fue escrito por uno de los muchachos en una de sus visitas al *Temprano*. Del mismo modo, los diálogos entre Ramón y el Alacrán, primero, y más tarde entre aquél y el Burrito son misóginos o homofóbicos; pero en tanto los muchachos de *Rodrigo D* son parte de la sociedad contemporánea y no un mundo cerrado, su lenguaje también está atravesado por una semántica de la dominación, entre otros factores, a través el sexismo, la homofobia y el racismo -fenómenos que acompañan la historia colombiana incluso desde antes de su fundación como Estado-nación.

Por otro lado, la cotidianidad de los adolescentes de la película está llena de contactos con otros lugares geográficos o culturales, ya sean por la música *punk* que escuchan, los objetos adquiridos, las acciones violentas que cometen, las relaciones económicas que mantienen con quienes los contratan para robar/matar, etc. Estos contactos, sin embargo, aunque cruzan las fronteras, no rompen las barreras de la exclusión. Y si existe inclusión, en este caso, funciona como la excepción a la que Agamben, en *Homo Sacer*, identifica como “una inclusión excluyente” (35) puesto que “la exclusión está incluida en el caso formal precisamente porque no forma parte de él” (36). La excepción genera zonas ambiguas, incluye excluyendo, y allí los cuerpos quedan a merced del soberano (el consumismo y la acumulación global), quien los puede eliminar impunemente. Desde este punto de vista, el *no futuro* es resultado de un estado de

excepción: “una zona de indistinción en la cual coinciden hecho y derecho” (Agamben, *Estado de excepción* 63) y en donde se encuentra el fundamento de la soberanía de la globalización. En estas zonas ambiguas, las distinciones entre la vida y la muerte desaparecen dando lugar a la necropolítica contemporánea en tanto producción de cadáveres en serie en las barriadas marginales. Los chicos de *Rodrigo D* son muertos en vida, tal como lo advirtió el tío de Johncito, pues saben que tienen las horas contadas, viven en el vértigo de lo fugaz. Ellos tienen conciencia que su vida no vale nada y que su muerte tampoco, viven para morir por lo que el frenesí de su vida se constituye al mismo tiempo en una forma de suicidio. Jáuregui y Suárez señalan que en *Rodrigo D* “la juventud ruidosa de las comunas *participa* incorporando sus ‘pequeños relatos’... y se resiste a ser *cosificada* como objeto estético” (386). Duno-Gottberg y Hylton, de la misma manera, indican que “como director que orientó un proceso de trabajo colectivo, Gaviria supo canalizar una energía anárquica pero vital, sin imponerle un orden a su propia lógica” (548).

Si recuperamos las ideas de Deleuze y Guattari sobre las líneas de fuga, sabemos que ellas generan *espacios lisos*, los cuales permiten pasar de un territorio a otro superando las rugosidades o estrías del plano de la organización. Según los filósofos franceses, la línea de fuga no debe ser confundida con el puro caos, el cual lo destruye todo y coincide con las líneas de muerte o auto abolición: “toda desestratificación demasiado brutal corre el riesgo de ser suicida, o cancerosa, es decir, unas veces se abre al caos, al vacío y a la destrucción, vuelve a cerrar... los estratos, que se endurecen aún más, y pierden incluso sus grados de diversidad, de diferenciación y de movilidad” (513). En la medida en que las máquinas abstractas actúan sobre agenciamientos necesariamente ligados a un territorio, a la tierra, ellas están conectadas con el cosmos; sin embargo, puesto que estas máquinas ignoran de formas y substancias, la *desterritorialización absoluta* supera la segmentaridad, la *desterritorialización relativa* o cualquier otro tipo de

estratificación, su línea deja de ser envolvente transformándose en una línea consistente de materia no formada y en movimiento. En este sentido, tal como lo plantea Evans, Deleuze y Guattari proponen la noción de *caosmos* para referirse a la fuerza vital creadora; con ello, evitan confundir este poder con la reterritorialización, la cual privilegia la organización ni caen en la celebración de la destrucción. De acuerdo con estos filósofos, la creación está dada por el plano de consistencia, del número de conexiones e intensidades que permiten los ensamblajes que se constituyen con las líneas de fuga.

La contracultura en *Rodrigo D* también se encuentra inserta en una paradoja. Por un lado, es una línea de fuga. La película recupera un espacio de ingobernabilidad, la desobediencia de los jóvenes marginales, quebrando así la organización de la “buena sociedad” de Medellín, pero lo hace sin imponer una nueva organización a la cultura marginal juvenil. El poder disruptivo de los jóvenes en tanto se ubica en un territorio, no es caos puro, sino un *caosmos* creativo. *Rodrigo D*, entonces, se constituye en un espacio liso que permite pasar de un territorio a otro: la audiencia deviene en marginal mientras que los adolescentes de las comunas, en actores o personajes, derrotando así al *no futuro* gracias al recuerdo y resultando de ello un cúmulo fecundo de conexiones que no interrumpen la línea de fuga, sino que incrementan las intensidades, los flujos, alcanzando la desterritorialización absoluta por medio de la cual se llena de experiencia la vida en las comunas.

Sin embargo, el largometraje también nos muestra el otro lado del resentimiento juvenil en Colombia. Los muchachos en tanto se suicidan o matan, se convierten en agujeros negros o máquinas de abolición pura. La contracultura que aparece en la película no sólo contiene una fuerza vital, sino que simultáneamente corre el riesgo de hundirse en un nihilismo que celebra la destrucción total. Adolfo tiene ganas de *coger un quieto* y mata a Ramón o Rodrigo termina con

su depresión lanzándose desde un piso alto de un edificio. Es decir, el poder disruptivo de la contracultura a su vez puede fascinarse con la abolición radical, tal como sucede con la demanda la canción *No te desanimes*, del grupo Mutantex, y que escuchamos antes de la muerte del protagonista: *Mátate, mi amigo/ Mátate/ Mátate*. El suicidio de Rodrigo también tiene una connotación más amplia porque simultáneamente ejemplifica la muerte del resto de sus compañeros en tanto la única manera de escapar del *no futuro* es la muerte –un suicidio colectivo-, al cual los muchachos se entregan en cuerpo y alma cuando *viven a lo avión*.

Beverley señala que la estética de la película “está hecha al estilo nervioso, rápido, “masculino”, fundada en una extensión cinematográfica de la estética del *punk rock* y en un simulacro de los efectos de la cocaína, la mariguana y las anfetaminas (*speed*) (Rodrigo no puede dormir)” (“Los últimos” 19). El *punk* nace a fines de la década de los setenta en los barrios marginales de Inglaterra, una vez que el utopismo hippie entró en crisis. Ante la continua exclusión/represión, muchos jóvenes dejaron de creer en la posibilidad del cambio político-social creando una estética rabiosa de claro rechazo al establecimiento. En el vestido, utilizan el cuero característico del sadomasoquismo, se tiñen el pelo con colores muy vivos y utiliza un peinado en puntas o la tan característica *mow hawk*. Según Agustín, los *punks* abandonaron el uso de alucinógenos tan promovido en la década anterior y se lanzaron al consumo de la heroína, las anfetaminas y los barbitúricos. De la misma manera, el lema *no futuro* aparece en la canción de los Sex Pistols: *God save the queen*, dando forma concreta a la frustración de muchos adolescentes, quienes prefieren morir jóvenes a convertirse en adultos y asimilarse a un sistema tan excluyente.

En el contexto de las comunas de Medellín, como lo señala Beverley, este ritmo musical en vez de constituirse en evidencia del imperialismo cultural, es “a way that the young people



shown in the film [*Rodrigo D*] live culturally their experience of proletarianization and alienation” (*Against* 6). Durante toda la película, Rodrigo tiene un malestar que no le deja vivir en paz, su ingreso al *Temprano* evidencia su frustración porque entra pateando la hierba lleno de ira. Esta rabia que está contextualizada por el ritmo *punk* que brota de sus manos en todo momento y que determina el ritmo de la película. Alejandro Bruzual señala que la música en *Rodrigo D* está:

[b]asada en la repetición obstinada de estructuras melódicas y rítmicas, utiliza el ruido como elemento estético (indiferenciación de valores de altura, duración y matices), proponiéndose la propia película como una aspiración al extremo posible de la velocidad en la emisión del canto, y un límite a la posibilidad de aliento, como emulación del grito. Es la exasperación de la expresión, la necesidad de hacerse oír. De ahí, que el baile más que escenificar el pulso rítmico, sea entonces coreografía del enfrentamiento y el combate (Bruzual 67).

La intensidad de la música en *Rodrigo D* es un indicio de la frustración del *no futuro*. Su ritmo furioso con su tendencia hacia la velocidad extrema, asimismo, se relaciona con el frenesí que provoca el consumo de estimulantes comunicándonos con el vértigo en el que viven los jóvenes de las comunas. No obstante, mediante la música, no sólo se representa la vida frenética de los adolescentes intoxicados, sino también se hace participar a los espectadores en la euforia de la droga. La audiencia se intoxica gracias a que siente su propio cuerpo las vibraciones aceleradas de la música, pudiendo de esta manera involucrarse en la experiencia del frenesí tanto en sus dimensiones positivas –la fuerza vital y creativa de la música– como negativas –el infierno del *no futuro*. En este sentido, en la película se vuelven a interrumpir las distinciones: la audiencia ya no sólo mira la estimulación de la intoxicación, sino que la música la intoxica y gracias a la intoxicación los niveles de identificación con los personajes se magnifican. O si se prefiere, el filme deviene en una droga para los espectadores a través de la cual la audiencia comparte la hiperactividad que padecen los jóvenes marginales.

#### 1.6.4 La hiperestimulación como una máquina de muerte

Lo que tentativamente denomino “el lado oscuro” de la experiencia de la droga a más de ser comprendido en el marco de la interacción entre lo hegemónico y lo contracultural, se constituye en un agujero negro en la medida en que se constituye en una entrega apasionada a la autodestrucción. Adolfo y sus compañeros entrenan la pelea con cuchillo porque es un arte que les permitirá tanto mejorar en sus actos delictivos como defenderse de las amenazas que los persiguen. De la misma manera, cuando Adolfo pasea y fuma marihuana con su madre, sentencia que no es un esclavo. La vida del trabajo que le ofrece Medellín no le satisface, el trabajador es un esclavo (explotado) y se pregunta “*para qué llevar la misma vida de esclavos que todos llevamos*”. Él no tiene ni le interesa adquirir una conciencia proletaria, es más la rechaza porque la considera como el camino a la miseria, a la esclavitud. Este muchacho al igual que sus compañeros aborrece el mundo del trabajo porque no ve allí ninguna solución. Tiene aspiraciones mayores, quiere dinero para comprar regalos para su novia u otros gastos, pero sobre todo para mantener su ritmo frenético de vida y, para ello, ni el salario ni la conciencia de clase le son de utilidad.

Los personajes de *Rodrigo D* son un claro ejemplo de cómo el consumo se ha ampliado hacia las barriadas marginales, se ha hecho más democrático. Los jóvenes de las comunas pueden aspirar lo que sea debido a que están conectados con el mundo de las mercancías, están al tanto de varias de las innovaciones tecnológicas, etc. No obstante, estamos ante una nueva paradoja porque el acceso a los recursos es cada vez más complicado. En otras palabras, los chicos viven una inclusión excluyente que los incluye en el frenesí del consumo, pero los excluye del poder adquisitivo. El salario y los sacrificios de la clase trabajadora en Medellín no guardan relación con sus deseos; el consumismo global les ofrece unos sueños más grandiosos

que a sus antepasados, pero al mismo tiempo les priva de las opciones para hacer esos sueños realidad. Muchos de estos jóvenes, entonces, recurren al narcotráfico, al crimen o al sicariato, fenómenos tan propios de la acumulación contemporánea, para conseguir los recursos que les permitan la anhelada satisfacción. Con ello, sin embargo, también ingresan a una lógica infernal porque los objetos que adquieren no logran satisfacerlos. El consumo en este caso va más allá de comprar cosas o tener dinero, más bien se trata de mantener el tren de estimulación para continuar *viviendo a lo avión*.

Duchesne-Winter, en *Ciudadano Insano*, hace una analogía entre la lógica del consumo y la adicción de la droga, la cual ya no “es una mercancía consumible, sino el consumo en sí” (*Ciudadano* 117). Este autor inicia su análisis desde la categoría lacaniana de la Cosa, a la cual entiende como una imposición “para otorgarle [al objeto] la dignidad del objeto absoluto imposible de alcanzar” (116). El consumo de drogas, en este sentido, se transforma en una repetición indefinida en la cual la satisfacción no está dada por el objeto o la intoxicación, sino que en este caso la Cosa se constituye en el propio consumo de drogas de forma similar a lo que sucede, de acuerdo con el crítico puertorriqueño y siguiendo a Marx, con la acumulación capitalista en tanto “el capital es trabajo muerto que, como vampiro, vive de chupar trabajo vivo y vive mientras más trabajo chupa” (117). A la droga como Cosa ya no le interesa la sensación de la experiencia alucinada ni nada por el estilo, sólo se satisface con un nuevo pinchazo que en tanto cadena infinita es el verdadero objeto de su deseo. La conducta del adicto se parece a la del comprador compulsivo, quien sólo vive para inyectarse (consumir) la siguiente compra (dosis), en donde los objetos comprados pasan a ser insignificantes ante el *performance* de la compra misma. Con la adicción, tanto la droga como el consumo dejan de ser el medio para alcanzar un

nuevo estado sensorial o mental, sino que se constituyen en el fin último que urge satisfacer a cualquier precio.

Más que la mercancía-dinero, la droga emula al capital-dinero. Recordemos la conocida comparación entre las secuencias M-D-M y D-M-D' ofrecidas por Marx en *El Capital* (I, sec. 2; II, sec. 1) El capital dinero desplaza el tradicional ciclo mercancía-dinero-mercancía (M-D-M) e impone el ciclo dinero-mercancía-dinero (D-M-D', en donde D' = dinero capitalizado). En el primer ciclo el dinero es solo mediador del intercambio de mercancías. La mercancía, como objeto con valor de uso socialmente determinado, domina el ciclo... En el segundo ciclo la mercancía es solo un punto de transición en un movimiento cuya finalidad se cumple en la acumulación de capital dinero... En dicha fórmula desaparece la mercancía como objeto. La mercancía es fugaz instancia intermedia realizable sólo en tanto capital, independientemente de las relaciones de objeto intersubjetivamente determinadas del deseo. Marx le llamaba al capital "trabajo muerto", dado que sólo se reproduce en la medida en que se abstrae del trabajo considerado como medio de satisfacción de necesidades humanas concretas. El capital sólo tiene hambre de más capital, siendo el trabajo sólo un medio. A Marx le fascinaba esta implacable voracidad autista del Capital. La droga es necesidad muerta ante todo otro objeto de deseo que no sea el propio aplacamiento (121-122).

Martín Hopenhayn, en *América Latina desigual y descentrada*, por otro lado, indica que el hedonismo es parte esencial del mundo de contemporáneo. Este principio exige aumentar los niveles de goce, "el presente debe intensificar su vibración y lo sensorial debe acceder a una excitabilidad progresiva" (188). Pero al mismo tiempo implica bajas de adrenalina con las consecuentes pérdidas de intensidad y el crecimiento de los niveles de frustración porque los cuerpos continuamente demandan mayores niveles de excitación que en muchos casos ya no pueden soportar. "Aquí también las drogas son una metáfora de la excitabilidad creciente, la ansiedad anticipatoria, la depresión posefectos, en fin, la tensión por mantener la tensión" (188). Este hedonismo no se reduce a la psicología de las personas, sino que es uno de los indicadores más importantes de la sociedad de consumo. La excitabilidad progresiva del consumo está en la novedad perpetua -la máscara del cambio para mantener la repetición infinita de lo mismo-

porque a cada instante aparecen nuevos objetos con nuevas tecnologías, formas y colores; pero asimismo los altos niveles de estimulación necesariamente implican que las mercancías se tornen obsoletas en muy poco tiempo. En resumen, tal como la ansiedad hedonista significa crecimiento de la depresión que viene con los posefectos, la novedad consumista trae consigo la intensificación de la obsolescencia del mundo.

A mayor demanda de excitabilidad y estímulo, más rápido los objetos pierden su eficacia sobre nuestro ánimo, más necesidad de substituirlos por otros y por sus versiones renovadas. El principio de obsolescencia acelerada, es decir, de pérdida del valor de uso de las mercancías que adquirimos o de rápido descenso en la satisfacción que nos producen, es el resorte que impulsa la expansión de los mercados. Más se renueva el ansia de placeres, más salimos despedidos hacia los centros comerciales en busca de nuevos bienes. Este hedonismo febril que nos empuja y nos frustra bombea la economía capitalista (188-189).

La hiperestimulación del consumo conduce a los muchachos de *Rodrigo D* a vivir en el vértigo de la fugacidad. La canción punk tocada por la banda Mutantex, *Sin reacción*, una especie de traducción de *My way* de los Sex Pistols, y que se escucha en la banda sonora mientras los personajes suben al *Temprano*, es muy decidora: *Cómo me calmo yo, todo rechazo. Ya no consigo más satisfacción, ya ni con drogas ni con alcohol...*<sup>40</sup> La vida de los muchachos está sumergida en la hiperactividad, no tiene pausa ni calma. Y en la medida en que su hiperestimulación sólo se satisface con más estimulación, ello trae consigo la obsolescencia cada vez más inmediata de su existencia: el *no futuro*. O sea, en este caso ya no son las mercancías las que se vuelven obsoletas, sino la vida misma es la que se transforma en desecho en tanto se convierte en la sobra o el resto del cual hay que deshacerse. El desecho, de este modo, es la otra

---

<sup>40</sup> Esta canción también la canta Rodrigo cuando se encuentra con Ramón y el Alacrán en el momento en que este último hacía mejoras en la vivienda de su madre. Cabe señalar que Ramiro Meneses era el vocalista y baterista del grupo Mutantex.

cara de la estimulación del consumo y el *no futuro* de los adolescente de las comunas el más radical de estos desechos.

La hiperestimulación exige altos niveles de violencia, puesto que implica el *no futuro* tanto de los objetos como de los cuerpos: la muerte. Por eso, es errado pensar que la violencia de los jóvenes de Medellín es una patología propia de su ciudad, su cultura o psicología. Como lo venimos sosteniendo, la causa fundamental de aquel torbellino destructivo se halla en el propio corazón de la lógica del consumismo de la globalización. Este consumismo vacía a la vida de experiencia, la sumerge en un vértigo parecido al de los estimulantes. Tal como lo señalaba Ramos cuando nos hablaba de la intoxicación en oposición a la ficción, con ella el deseo colonialista (consumista) de la modernidad se esparce por todos lados, entonces, en vez de liberarnos, se constituye en una gigantesca máquina de opresión. Esto quiere decir que la vida acelerada o estimulada de los personajes de la película es la imagen en donde se manifiesta el mundo del consumo en toda su plenitud. Los jóvenes de *Rodrigo D* están encerrados en la cárcel del presente: el infierno del instante absoluto. La hiperestimulación vacía de experiencia la vida de estos muchachos privándoles de la calma tan necesaria para construir experiencia mediante la conversación. De acuerdo con Gaviria, sus actores son muchachos hiperactivos que viven desesperados por contar sus vivencias, las cuales están encapsuladas en la evanescencia; pero irónicamente, según el cineasta, los únicos momentos que sus actores tienen para construir experiencia son los parches de la marihuana. La paradoja de la droga, de esta manera, se nos presenta en toda su magnitud: el frenesí de la hiperestimulación frente a la calma del parche que interrumpe la hiperactividad del primero, es decir, la droga como la interrupción de la propia droga. Pero antes de tratar esta paradoja, continuemos reflexionando sobre la relación entre la violencia y estimulación.

Sabemos que los adolescentes de la película carecen de los recursos económicos y es cierto que mucha de su violencia se explica por estas carencias, pero la carencia es incapaz de explicar la hiperactividad. Con *Rodrigo D* no estamos ante un simple realismo de denuncia que imagina adolescentes desesperados sin otra alternativa que tomar el camino del crimen, tampoco todos los muchachos se hacen delincuentes, por ejemplo, Rodrigo, el protagonista nunca participa en este tipo de actividades. De la misma manera, no todos los habitantes de las comunas deciden delinquir. El padre de Rodrigo es un carnicero trabajador y su hermano menor, Albeiro, es un buen estudiante. Aunque la pobreza puede estar relacionada con la violencia, no es su condición necesaria ni suficiente, por tanto, pobreza no es sinónimo de violencia. En cambio, como ya lo habíamos dicho y con la ayuda de Martín-Barbero, se debe buscar las causas para el desbordamiento de la violencia juvenil en Medellín en el vértigo del consumismo contemporáneo. El consumo global genera sus propios hoyos negros: las mercancías obsoletas, los cuerpos agotados, las periferias. Las comunas, en este sentido, son lugares en donde las contradicciones de nuestro tiempo se hacen aún más evidentes, puesto que la juventud masculina de estos barrios está hundida en la hiperestimulación justamente porque son los desechos (lo obsoleto) que la lógica de la mercancía produce y desea triturar una vez que ha sido consumida.

El frenesí de la droga es la manera cómo los jóvenes de las comunas de Medellín se insertan a la lógica de la acumulación global. La vida acelerada del consumo se refleja en la vida acelerada de los personajes. El tren de vida de Adolfo y sus amigos es similar a la pelea con cuchillos. Estos jóvenes bajan al Medellín del centro para hacer sus fechorías, arriesgan su vida, ya sea por la represión de las fuerzas del orden (como sucede con la muerte de Johncito quien es ajusticiado clandestinamente), por las repuestas inesperadas de los *traídos* o por venganzas de otros muchachos.

Ramón, el menor de todos, es el más acelerado. En el “Ensayo”, se ve claramente su hiperactividad. Este adolescente no deja de molestar a los demás y el Alacrán le exige calma. Es un muchacho que está loco por conseguir dinero y lanzarse a la aventura del frenesí. No le importa si para ello debe apropiarse del *fierro* (pistola) de Adolfo, traicionándolo. Su ansiedad es tan grande que cuando acompaña a Rodrigo a la escuela en donde estudia Albeiro, quiere robarle el dinero que le entregó el padre para pagar la pensión escolar. Luego, en el camino, se topa con un niño y trata de quitarle un reloj. Más tarde vende droga a otros niños en la cancha de la escuela. Vive fascinado con la moto de un vecino que quiere robar junto con el Alacrán, y así hay varios ejemplos más. Ramón es un adicto del consumo, un adicto capaz de hacer cualquier cosa para conseguir su droga sin importarle si debe matar o perder la propia vida o, como dijimos, botar a un bebé en la mitad del camino.

Hemos visto que la vida acelerada del consumo produce sus márgenes y en ellos viven los personajes de la película. Estos márgenes muestran a plenitud los desechos y la violencia, del Estado y de la globalización. La vida de los jóvenes importa poco a las instituciones oficiales, más bien se constituye en un problema que desean erradicar. La muerte de Johncito indica el cuánto vale su vida para la nación colombiana. Podemos decir, en términos Agamben, que son “*homo sacer: la impunidad de darle muerte y la prohibición de su sacrificio*” (96), cuya vida se ha convertido en mera existencia (zoé) sin ningún valor. La filosofía del éxito cierra las puertas a muchos. Es decir, el horizonte del futuro es para unos, mientras que otros, como Adolfo y combo son conscientes que no lo tienen, que la muerte les está muy próxima. Este personaje les comenta a su mamá y a su novia que sabe que se va a morir pronto. Su tren de vida no puede durar mucho, tiene las horas contadas. El juego con cuchillos tarde o temprano lo matará.



### **1.6.5 La droga y los agujeros negros**

En el “Ensayo” vemos la simulación de una pelea con armas cortopunzantes y hemos relacionado la intensidad de este combate con el consumo de estimulantes. En primer lugar, debemos anotar que el consumo de drogas en este caso no se dirige a alcanzar grados alternativos de conciencia, sino que es un consumo mucho más banal, recreacional o contracultural. El consumo de la droga/combate con cuchillo, al inicio, es un juego, una diversión, pero luego se torna en un desafío a la muerte. Este consumo, por tanto, es un cuchillo de doble filo. Por un lado, se acepta el riesgo de asesinar a alguien, mientras que simultáneamente está presente el peligro de la adicción y sus efectos catastróficos sobre el adicto en tanto la dependencia lo conduce a la esclavitud/muerte. Por otro, está el aislamiento que termina en el suicidio, recordemos que al final de la película, Rodrigo se suicida mientras que lo largo del largometraje sus compañeros viven para morir.

De acuerdo con Deleuze y Guattari, con la droga lo imperceptible se vuelve perceptible, la percepción se torna molecular (sale del plano de la organización) y el deseo embiste directamente la percepción y lo percibido. La claridad de la droga nos abre a la micropercepciones que permiten ver los agujeros de la estructura molar, de los sonidos, de los colores, etc. Sin embargo, los narcóticos también traen la adicción que significa una reterritorialización mucho más dura que las anteriores. Allí la percepción en lugar de captar lo imperceptible, gira alrededor de agujeros negros que se apasionan con la destrucción. “En lugar de construir un cuerpo sin órganos suficientemente rico y lleno para que pasen las intensidades, los drogadictos erigen un cuerpo viciado o vitrificado, o un cuerpo cancerosos: la línea causal, la línea creadora o de fuga, se transforma inmediatamente en una línea de muerte y de abolición” (287). “Los drogadictos han creído que la droga les proporcionaría el plan, cuando en realidad es

el plan el que debe destilar sus propias drogas, continuar dominando velocidades y entornos” (287).

La línea de muerte de los agujeros negros guarda una íntima relación con lo que estos dos filósofos identifican como la fascinación del fascismo por la abolición pura.

Ahí es donde encontramos la paradoja del fascismo, y su diferencia con el totalitarismo. Pues el totalitarismo es un asunto de Estado: concierne esencialmente a la relación del Estado como agenciamiento localizado con la máquina abstracta de sobrecodificación que él efectúa. Incluso en el caso de una dictadura militar, es un ejército de Estado el que toma el poder y eleva el Estado al estadio totalitario, y no una máquina de guerra. El totalitarismo es fundamentalmente conservador. En el fascismo, por el contrario, estamos claramente ante una máquina de guerra. Y cuando el fascismo se construye un Estado ya no es el sentido en el que un ejército de Estado toma el poder, sino, por el contrario, en el sentido en el que una máquina de guerra se apodera del Estado. Una curiosa explicación de Virilio nos pone en la pista: en el fascismo, el Estado es mucho más suicida que totalitario. En el fascismo hay un nihilismo realizado. Pues, a diferencia del Estado totalitario que se esfuerza en obstruir todas las posibles líneas de fuga, el fascismo se construye en una línea intensa, que él mismo transforma en líneas de destrucción y de abolición puras (233).

Si consideramos que la violencia del consumo de drogas se origina en el nihilismo, el cual a su vez proviene con el *no futuro*, vemos que el juego con cuchillos consiste en una línea de fuga que quiebra la organización de sociedad o del Estado. Sin embargo, esta es una violencia que en muchos casos se apasiona por la violencia y nada más. De esta manera, estamos ante una máquina de guerra que se origina en el plano de inmanencia o consistencia, es decir, en la precaria cotidianidad de estos jóvenes; pero que irónicamente no permite la desterritorialización absoluta, sino que gira alrededor de agujeros negros. Es una línea nihilista, de abolición pura, que ansía la muerte y se complace con ella. En primer lugar, Adolfo y sus compañeros matan a Ramón, quien es uno de ellos, y por eso estamos ante un acto suicida si consideramos al

personaje asesinado como una alegoría del resto del grupo, es decir, Adolfo se mata a sí mismo porque Ramón en tanto parte de la banda también lo representa.

Sabemos, asimismo, que los muchachos tienen clara conciencia de su *no futuro* y esta conciencia nihilista los hace entregarse con frenesí a su muerte. Ellos saben que van a ser asesinados por lo que en su camino a la muerte no tienen reparo en asesinar a otros. “El suicidio no parece como un castigo, sino como el coronamiento de la muerte de los demás” (Deleuze 234). El juego con cuchillos nos muestra esta pasión porque es un juego que se dirige a acabar primero con la vida de alguien sin importar que en ello se pierda la propia vida. En segundo lugar, me interesa pensar la rabia de Rodrigo. Este personaje está profundamente deprimido y sufre una crisis de insomnio, el cual cuando se junta con su energía vital, causa efectos que se asemejan a la estimulación de ciertas drogas, entre ellas las anfetaminas. Rodrigo está estimulado y de su euforia se origina la música que marca el ritmo de la estimulación de los demás; pero simultáneamente, esta fuerza vital está frustrada en la medida en que no puede materializarse como creatividad artística –la música *punk*- por la falta de una batería, conduciéndolo irremediabilmente al suicidio.

La paradoja de la euforia de la droga también nos lleva a aquel espacio de los sueños que Foucault, en uno de sus textos tempranos “Dream, Imagination, and Existence”, identificó como de libertad total, de perfección. Los muchachos se *parchan* con la marihuana, se calman, conversan, comparten su experiencia, interrumpen la hiperactividad. En este espacio de perfección, alcanzan un espacio de afectividad que llena de vida su experiencia. Sin embargo, el parche también puede llevar al aislamiento irónicamente en la medida en que constituye en el lugar de la perfección. Foucault identifica al mundo del sueño con Dios, allí no cabe ningún tipo

de creación, entonces la energía vital creadora se pierde en el aislamiento. “We share a world when we are awake; each sleeper is a world his own [cita a Heráclito] (50).

The dream unveils, in its very principle, that ambiguity of the world which at one and the same time designates the existence projected into it and outlines itself objectively in experience. By breaking with the objectivity which fascinates waking consciousness and by reinstating the human subject in its radical freedom, the dream discloses paradoxically the movement of freedom toward the world, the point of origin from which freedom makes itself world. The cosmogony of the dream is the origination itself of existence (51).

Un espacio de libertad, pero al mismo tiempo de aislamiento total que necesariamente implica la muerte. El aislamiento de Rodrigo y el aislamiento que causa la intoxicación o la adicción a la droga acaban en el nihilismo que niega la vida, es decir, en el suicidio. En este sentido, la droga, por un lado, se plantea como un rechazo a la cultura hegemónica, como una transgresión; pero, por otro, puede constituirse en una línea fascista de abolición pura o, en su defecto, en aquel espacio de perfección que nos aísla del resto y del mundo.

No obstante, comparar la línea fascista de la droga y de los muchachos que devienen en sicarios, no significa reafirmar la autoridad de los espectadores. Por un lado, la alucinación en que se constituye la película, nos permite sentir-solidarizarnos con los peligros que acarrea el consumo de drogas. Los espectadores vivimos el aislamiento al que conduce la intoxicación. La adicción de Ramón por tenerlo todo –en tanto su muerte es también la de los espectadores- y el suicidio de Rodrigo –en tanto los golpes de sus baquetas permiten a la audiencia a sentir en cuerpo propio la hiperestimulación-, nos hacen vivir la incomunicación que viene aparejada con la euforia de la droga. Por otro, si por sentirnos amenazados por estos jóvenes deseamos su muerte, nos aislamos de su experiencia e interrumpimos la desterritorialización absoluta. Este aislamiento o bien puede devenir totalitario en el sentido en que impone una moral conservadora que se niega a escuchar y continúa condenando al *no futuro* a los adolescentes de las comunas o

deviene en fascista porque declara la guerra a estos “bárbaros” celebrando apasionadamente la muerte sin importar que en ello implique perder nuestra propia vida. En otras palabras, el riesgo de que nosotros, como espectadores, nos sintamos víctimas y moralmente superiores nos conduce a justificar el asesinato de estos jóvenes, así los transformamos en mera existencia, y de esta forma devenimos en asesinos tal como algunos de ellos lo hicieron. Y en este caso “los bárbaros sanguinarios” somos nosotros.

Ahora bien, si sostenemos que el cine de Gaviria interrumpe las dicotomías, resulta que las definiciones de un lado positivo y otro negativo en el consumo de estimulantes son imprecisas y no dan cuenta a cabalidad de la experiencia de la droga. La película no se limita a mostrarnos los peligros de la experiencia intoxicada. En ella, como venimos argumentando, las drogas también se constituyen en un vehículo de solidaridad gracias a que ellas generan lazos de convivencia alternativos. O si se prefiere, *Rodrigo D* no condena o idealiza la droga, sino que se ubica en ese lugar ambiguo de la experiencia que aunque se deleita con el juego de la muerte, también nos permite devenir, desterritorializarnos. La droga descentra las posiciones de los sujetos, les impide ubicarse en un espacio privilegiado y distanciado para observar a los otros o emitir juicios de índole moral. En otras palabras, asistimos a la paradoja de la droga que así como nos aísla por medio de la adicción, también nos vincula al mundo de los devenires que Deleuze y Guattari denominan de la micropercepción y el devenir molecular. Gracias a la droga somos capaces de percibir lo imperceptible, pero siempre está presente el riesgo de quedarnos girando alrededor de los agujeros negros de la dependencia química o en apasionarnos con la muerte propia y la de los demás. En este sentido, *Rodrigo D* no es la droga que buscan los adictos, sino aquella otra que el propio plano de consistencia produce porque la película en último caso nos plantea la desterritorialización absoluta.

## **2.0 EL ROCHE Y LA UTOPIA: LA PARADOJA DEL MUNDO ALUCINADO EN LA VENDEDORA DE ROSAS**

### **2.1 UNOS DELIRIOS MARGINALES Y LA NAVIDAD**

*“Eso sólo son disilusiones”*

Andrea a Mónica

*La vendedora de rosas*

En la penúltima escena de *La vendedora*, es cerca de la medianoche de un 24 de diciembre. Medellín se prepara para recibir la navidad, abundan los arreglos, las luces, la música y los fuegos pirotécnicos. Allí aparece Mónica caminando descalza por un sector de Miramar, su antigua comuna/barrio. La muchacha cruza a través de los escombros de unas casas recientemente demolidas y se dirige al sitio en donde alguna vez se encontraba la pieza de su abuela; mientras camina, inhala *sacol* de una funda que sostiene con su mano derecha. Cuando llega al lugar de la antigua habitación, la cámara nos muestra la puerta que conecta el cuarto destruido con la casa -no demolida- en donde todavía vive el resto sus parientes. Del interior de la vivienda, escuchamos una tenue melodía que indica que adentro las personas se divierten y están preparándose para recibir la navidad. Mónica, separada de los festejos y en el exterior, cruza los escombros de la antigua pieza y toma asiento en un rincón justo debajo de las ruinas del altar familiar. Allí, saca una botella grande llena de *sacol* y vierte más pegamento en la funda.

Ahora, inhala con mayor intensidad y tiene la mirada perdida, mientras la música de fondo -que marca el ritmo de toda la película- recrea las inhalaciones de la protagonista.

Por unos segundos, cambiamos de escenario y aparece el Zarco, quien se encuentra en otro sector de Miramar y huye desesperado de sus ex compañeros, quienes lo buscan para matarlo. Inmediatamente, la escena regresa a la habitación de la abuela. Mónica está recostada consumiendo la droga, pero ahora hay un elemento nuevo, con su mano izquierda blande una estrella de navidad de la que brotan chispas sin cesar. A continuación, el *zoom* se aleja de la protagonista y le sigue un plano que nos muestra desde su perspectiva la puerta de la vivienda. Luego, otra vez, la vendedora ocupa el centro de la escena. La muchacha lentamente se pone de pie dirigiendo su atención al altar. Sorpresivamente, éste se encuentra íntegro, no hay rastro de su reciente destrucción; de este modo, nos damos cuenta de que se trata de una alucinación. Las velas que ahora aparecen allí cambian la iluminación del ambiente, la dan un tono anaranjado y cálido, en vez de la tonalidad oscura y fría que predominaba antes. Una atmósfera agradable sustituye la inclemencia de las ruinas, todo se encuentra reconstruido y se respira un ambiente hogareño.

En el delirio de Mónica, su familia se halla reunida en un banquete. Unos conversan, otros bailan y también hay quienes juegan. En el centro de la acción, está la abuela, quien reparte abundante comida y bebidas. La muchacha sostiene algunas estrellas de navidad en su mano derecha, pero curiosamente están apagadas. En su alucinación, Mónica camina llena de emoción hacia los brazos de su *mamita*, pero en su carrera, se topa con un bulto informe y pegajoso que paulatinamente se esparce sobre su cuerpo. La muchacha grita con desesperación y el siguiente plano nos regresa a la inclemencia de las ruinas. Mónica está sentada sobre los escombros pidiendo auxilio a su abuela para que la libre de tan horrible sustancia que amenaza con cubrirla

por completo. Vemos cómo la estrella de navidad que ha vuelto a brillar, se extingue poco a poco junto con la alucinación.

Inmediatamente después, Mónica toma un encendedor y prende otra estrella. Las chispas nos conducen a un nuevo delirio. Sin embargo, en esta oportunidad, las ruinas se mantienen y no existe la calidez que nos brindaba la representación del banquete alucinado. Ahora, la abuela se encuentra parada justo debajo de la puerta que divide el exterior cruel del interior acogedor. La señora le hace gestos a su nieta para que se le acerque. Mónica con una mezcla de alegría y angustia, grita: “*¡Vamos, vamos, me va a llevar! ¡Yo me voy con usted, espéreme! ¡Me voy con usted a donde sea!*” La cámara muestra la estrella y vemos otra vez cómo se extingue el brillo lentamente. En el siguiente plano, aparece el rostro de Mónica lleno de sudor, con la mirada fija. Estamos ante una premonición que nos anuncia algo terrible. El Zarco entra en escena y escucha los gritos de nuestra protagonista. Se le acerca, patea la estrella de navidad que cae en una pequeña charca y se dispone a matar a la muchacha.

Al mismo tiempo que Mónica se defiende descoordinadamente, tiene una nueva alucinación. En su imaginación, se pone de pie, sostiene otra chispeante estrella de navidad y camina hacia su mamita, quien la espera con los brazos abiertos. El deliro se interrumpe abruptamente devolviéndonos a la crueldad de lo real. Aquí el Zarco patea y apuñala a Mónica, pero simultáneamente los antiguos compañeros del asesino lo encuentran y lo matan a quema ropa. Mientras la vendedora agoniza, la escena retoma la alucinación interrumpida. El ambiente recupera la calidez del banquete y vemos cómo Mónica llena de gozo se dirige hacia su mamita. Esta última la carga y las dos se abrazan efusivamente. En pleno derroche de alegría, la muchacha deja caer su cabeza hacia atrás muriendo en los brazos de su abuela. En este momento, las fronteras entre la alucinación y la realidad se difuminan. La cámara nos presenta un primer



plano en donde Mónica cierra los ojos y, en seguida, se produce una gran explosión de fuegos artificiales indicando que son las doce de la noche: la hora exacta de la navidad.

## **2.2 EL SUR GLOBAL Y LA EXPERIENCIA DE LA DROGA: EL *ANGELUS NOVUS***

### **MIRA EL UNIVERSO SUBURBANO DE MEDELLÍN**

#### **2.2.1 La historia de unos “pies descalzos”**

*La vendedora de rosas* es un largometraje que presenta, tal como lo dice Gaviria, la vida de personas sumamente lastimadas. Sus actores naturales en su corta edad han tenido experiencias muy difíciles y traumáticas, las cuales se condensan en la respuesta que el Chinga le da a Mónica: “¡Pa’ qué zapatos, si no hay casa! ¡Pa’ qué el hijueputas!” Sus pies son la imagen de su vida: los zapatos representan la protección de un hogar que este niño no tiene. Sus pies desnudos pueden sufrir una grave lesión o tener una muerte temprana al igual que sucede con el resto de su cuerpo. Su vida enfrenta riesgos permanentes y exageradamente altos: lo pueden robar -como efectivamente sucede cerca del final del filme-, golpearlo, contraer una enfermedad que lo consuma o hasta ser asesinado de un momento a otro. Los “pies descalzos”, en este sentido, indican la vulnerabilidad extrema y la precariedad en la que Chinga está obligado a jugarse la vida para mantenerse vivo.

La experiencia de estos niños en Medellín es una historia a la intemperie en donde la historia de sus vidas está dada más por su recorrido en las calles que por los años que tienen. Mónica y sus compañeros son unos “pies descalzos”, andan descuidados e indefensos, y las redes de solidaridad que tejen entre sí son su única protección ante la inclemencia de la calle. Estos

niños aprenden a muy temprana edad a ganarse la vida. Mónica y sus compañeras de pieza, por ejemplo, se vinculan al mundo del trabajo informal gracias a la venta de rosas en las esquinas o en las discotecas. Se trata de un trabajo precario que las expone a los maltratos de los guardias; diferentes tipos de abuso, muchos de ellos de carácter sexual como en el caso de Andrea, quien por poco fue violada en su primera noche en la calle, u otros peligros como recibir una puñalada o un balazo.

Walter Benjamin, en la novena tesis de las *Tesis de filosofía de la historia*, texto escrito entre 1939 y 1940 poco antes de su infortunada muerte, describe la acuarela de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920):

Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (23).

Imaginemos que el *Angelus Novus* viaja a Medellín, ¿qué es lo que miraría allí? ¿Existe una catástrofe en la ciudad colombiana? Si es así, ¿qué ruinas causarían su espanto? Me parece que no se horrorizaría tanto por la pobreza que hay en las comunas, tampoco por la contaminación del río Medellín que divide la ciudad, ni por la violencia que cobra innecesariamente la vida de tantas personas. Su mayor espanto sería ver cómo aquéllos que comúnmente han sido denominados “el futuro de la patria” no tienen futuro: los “pies descalzos” tienen el mañana clausurado. A pesar de que cada día para estos niños es una victoria importante por el simple hecho de mantenerse con vida, el hecho no tener casi ninguna protección les pasará

la factura en muy poco tiempo con la muerte. A estos muchachos casi no les queda ni presente y muchos de ellos morirán incluso antes de terminar de filmar la película como sucedió con Mónica Rodríguez, quien fue asesora y asistente de dirección de *La vendedora* hasta el día de su muerte –fue asesinada cuando apenas tenía 16 años tres meses antes de comenzar el rodaje. Su experiencia en las calles de Medellín junto con el cuento del danés Andersen fueron las fuentes de inspiración que sirvieron a Gaviria para crear la película y el personaje de Mónica –la referencia de este nombre es muy clara.

El ángel, entonces, comprobaría que existe una geopolítica que distribuye asimétricamente la vulnerabilidad corporal. Judith Butler, en *Vida Precaria*, entiende que lo que une a los seres humanos es su conciencia de que sus cuerpos son vulnerables. “Esta condición de vulnerabilidad original, al depender del contacto del otro, incluso si no hay allí ningún otro ni ningún sustento para nuestras vidas, significa un desamparo y necesidad original por el que la sociedad debe responder” (58). En el caso de Mónica y sus amigos, sin embargo, la sociedad se desentiende casi por completo de su protección. De acuerdo con los argumentos de Butler, esto se explica porque:

La vida se cuida y se mantiene diferencialmente, y existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física del hombre a lo largo del planeta. Ciertas vidas están altamente protegidas, y el atentado contra su santidad basta para movilizar las fuerzas de la guerra. Otras vidas no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso, y no se calificarían incluso como vidas que “valgan la pena” (58).

La vida de los niños callejeros de Medellín no “vale la pena” en el mundo global contemporáneo. Lo más cruel es que no sólo viven en la desprotección, sino también que poco a poco han devenido en amenazas para la seguridad de la “buena sociedad” y, gracias a ello, se justifica movilizar las fuerzas policiales en contra de ellos. Se piensa que desordenan el espacio público con sus ventas ambulantes causando intranquilidad a “los ciudadanos de bien”, de ahí los

golpes de los guardias a Mónica, quien se metió clandestinamente en una discoteca para vender rosas a los clientes del local. También se los tacha como posibles ladrones o asesinos –aún antes de que ellos cometan este tipo de acciones-, vemos en la película una batida sorpresa que los catea para quitarles las drogas y las armas dándoles el mensaje de que se los está vigilando constantemente. En este sentido, el Estado no sólo los abandona, sino mucho más grave aún, él mismo se constituye en una amenaza para su vida; es decir, el *no futuro* en el que viven estos chicos no sólo está dado por el alto grado de indefensión, sino también por los diseños de una geopolítica que no tiene reparo en lanzarse violentamente contra ellos.

En la historia de ficción “Myslowitz-Braunschweig-Marsella”, de Benjamin, el narrador del cuento, el pintor Edouard Scherlinger, mientras recorría los arrabales de Marsella –sus estados de excepción- comenta que estos barrios son “el terreno en el que ininterrumpidamente se desencadena la batalla que decide entre la ciudad y el campo” (17). En Medellín, este comentario se aplica tanto al uso del espacio como del tiempo, pero con sus propias particularidades. En lo que se refiere al primero, hay una guerra sin cuartel entre una modernización que se expande por la ciudad inaugurando obras modernas y trayendo nuevas tecnologías o modos de vida entre los que se destaca el ambiente de las discotecas; frente a unos “pies descalzos” marginales que se toman el centro haciendo de las calles su hogar. El mundo suburbano se expande poco a poco por la parte baja de la ciudad como respuesta a esa agresiva expansión de modernidad que detrás de sus bellas obras deja hogares destrozados. Esta batalla entre lo suburbano y lo urbano carcome las fronteras entre centro y periferia, pero sin que esto signifique el fin de la marginalidad o la exclusión, sino por el contrario su radicalización.

Mónica cruza el río que separa el centro de las comunas con relativa facilidad, mas esto no quiere decir que ella haya desarrollado una facultad especial para entrar y salir de la

modernidad, sino que habita en una zona ambigua en donde la discoteca la rechaza mediante los golpes de los guardias y en las comunas prefieren verla lejos de allí porque temen que se va a llevar las cosas. La pequeña vendedora, de este modo, sufre dos exclusiones: a) la de la modernización que saca a la calle porque desordena el espacio y b) la de los barrios marginales que la expulsan del hogar. El único espacio que le queda Mónica es la comunidad que va formando con sus compañeras también expulsadas, quienes parasitariamente se han ubicado en una pensión en la parte baja de la ciudad –de la cual pueden ser expulsadas si no consiguen el dinero para pagar la pieza. Las muchachas deambulan por las calles redefiniendo el espacio urbano de acuerdo a sus necesidades entre las que se destaca la urgencia de conseguir la plata para el alquiler del cuarto y no verse obligadas a dormir al aire libre. En los exteriores de las discotecas, las niñas se encuentran con sus demás amigos para conversar, vender rosas o drogas, inhalar pegamento, abrir las puertas de los autos con el objeto de robar lo que hay en su interior o estar al asecho de los transeúntes descuidados para ayudar a asaltarlos, etc.

En el Medellín de *La vendedora*, también hay una lucha entre dos temporalidades: la modernización con sus trenes elevados y sus coches, convive conflictivamente, por ejemplo, con un ambiente navideño cargado de una religiosidad muy tradicional. Los niños callejeros, sin embargo, también se quedan a mitad de camino: por un lado, no alcanzan a subirse al metro – apenas lo vemos un segundo en la película-, el cual los abandona dejándoles en una caótica desestructuración, por ejemplo, de la familia: la imagen del padre está ausente en la película y, en cambio, la madres tienen un manto de sospecha. De los festejos, por otro lado, también están excluidos: Mónica está amenazada de muerte y Chinga va a celebrarla en la calle completamente solo.

La locomotora de la modernización promete un mejor nivel de vida, pero destruye la pieza de la abuela de la pequeña vendedora y muchas otras casas más en Miramar y vemos los escombros como testigos mudos de un avance que arrasa con los sueños de vivienda de mucha gente. La modernidad para Mónica significa el fin de su utopía porque el hogar con el que este personaje luchaba por reencontrarse ha sido completamente demolido. La tradición representada por su familia, en cambio, desconfía de Mónica, la temen porque la consideran una ladrona y quieren que abandone la casa lo más rápido posible. Asimismo, la madre de Andrea le mete unas palizas innecesarias a su hija que la obligan a fugarse del hogar y de ahí la frase de Judy: “*¡Las mamás son unas gonorreas!*”. Y como si estos inconvenientes fueran poco, las niñas también deben soportar el acoso de los hombres adultos de la casa, los cuales pueden abusar sexualmente de ellas en cualquier momento. El esposo de Viviana quiere propasarse con Mónica y le pregunta cuánto cobran sus amigas por darle sexo oral, su actitud se torna más cínica si consideramos que unos segundos antes advirtió a su mujer sobre el peligro de permitir el ingreso de la pequeña vendedora a la casa; mientras que el novio de la madre de Andrea ve el cuerpo de la niña con una mirada libidinosa cuando ella se agachó a recoger algo debajo de la cama, esto teniendo en cuenta que Andrea apenas tiene diez años.

Por tanto, la calle de estos niños se constituye en el residuo que resulta de la guerra de dos zonas urbanas y dos temporalidades en la que Mónica y los suyos son continuamente desplazados porque no hay lugar para ellos ni en los barrios marginales ni en la zona céntrica. En consecuencia, el mundo suburbano es un estado de indistinción en donde la tradición se convierte en modernidad y viceversa gracias a la lógica infernal de la exclusión. Allí los niños son tan sólo “pies descalzos” que habitan lo que Butler considera como “un estado de suspensión entre la vida y la muerte” (63). No obstante, esto no quiere decir que este universo marginal deba

ser confundido malintencionadamente con un espacio sin ley ni orden –“el lugar por excelencia del caos”-, sino que es un sitio en donde la violencia es la norma en la cotidianidad. La vida de Mónica “no merece ser protegida”, por eso es arrojada a la calle a ganarse la vida y allí la muerte violenta ocurre todos los días. Sin embargo, la violencia no es algo particular ni una esencia del mundo suburbano, sino la lógica de la exclusión social que continúa expandiéndose y expulsando a estos niños de todos lados, hasta de las propias calles porque arbitrariamente se supone que “estos pies descalzos” desordenan la planificación urbana constituyéndose en un peligro para los “ciudadanos de bien”.

### **2.2.2 La geopolítica de la intoxicación**

En la parte sobre *Rodrigo D*, vimos cómo los procesos de acumulación global contemporánea tienen su otra cara, una redundancia, que se manifiesta en la emergencia de enormes barriadas marginales en las nuevas metrópolis de lo que hemos llamado el Sur Global. Ahora quisiera analizar el problema de las drogas en la sociedad contemporánea. Según Aurelio Díaz, existen tres visiones estereotipadas sobre los narcóticos: “la moralista, que percibe al consumidor como adicto o vicioso; la represiva que lo ve como delincuente, y la medicalista, que lo percibe como enfermo” (citado por Salazar, *Drogas* 127). Estos discursos, de acuerdo con Duchesne-Winter, en *Ciudadano insano*, forman parte del “imaginario de la Droga [que] ha invocado desde sus inicios la fobia al contagio. La droga figura como agente extraño que infecta al cuerpo social” (127).

Después de la legislación norteamericana anti-drogas promulgada por Richard Nixon en 1970 (*Comprehensive Drug Abuse Prevention and Control Act*), se criminalizó el tráfico de estupefacientes. Durante los ochentas las políticas represivas se fueron endureciendo cada vez

más hasta que en 1988 también se ilegalizó el consumo de narcóticos (*Anti-Drug Abuse Amendment Act and Zero Tolerance*). Así se dio inicio a una cruzada en contra de las drogas a nivel global, cuya implementación supone cero tolerancia a la producción, comercialización, consumo y demás actividades relacionadas con el uso de drogas no prescritas por la medicina. Estas políticas de índole policial y militar, sin embargo, en vez de controlar la violencia o inseguridad, por el contrario, las han extendido aún más porque tienen como contraparte la emergencia de un gran mercado negro -el narcotráfico- con el consecuente reforzamiento de los cuerpos de seguridad ya sean legales o paralegales-ilegales.

Hopenhayn considera que la cruzada contra los narcóticos se origina de una brecha entre la percepción psicológica y la magnitud social del problema. Esta guerra, señala, hace de las drogas “*un fantasma en la medida en que su incidencia estadística no guarda proporción con su resonancia simbólica*” (América 184). Es decir, de acuerdo con el filósofo chileno, más que un problema real, se trata de una *metáfora cruenta* en donde se condensan otro tipo de problemáticas sociales que aunque a veces se relaciona con el uso de estupefacientes, tiene sus orígenes en causas más profundas y en fenómenos más amplios. En el discurso oficial, entonces, según Hopenhayn, los narcóticos se constituyen en una “punta de iceberg” que oculta los verdaderos desajustes de la globalización y, gracias a ello, a su vez pasan a ser un “caballo de Troya” que utiliza a los estupefacientes como pretexto para implementar programas de control poblacional y de seguridad más rigurosos.

Lo primero [punta de iceberg], porque la aprehensión frente al consumo de drogas revela temores y vulnerabilidades respecto de otras dinámicas que recorren la sociedad y trascienden el tema de la droga. Pero, al mismo tiempo, estos temores y vulnerabilidades buscan un chivo expiatorio, construyen el “problema de la droga” para enmascarar otros problemas, se condensan imaginariamente en ese supuesto problema de la droga que oculta su mar de fondo. Lo segundo – caballo de Troya-, porque la lucha contra el consumo de drogas permite “contrabandear” un



cúmulo de agresiones o compulsiones de disciplinamiento, más o menos indefinidas en sus motivaciones y objetos reales, que se escudan tras la cruzada por “una sociedad libre de drogas” (185).

Hopenhayn también considera que el fantasma de la droga, “opera estigmatizando grupos de población, extendiendo el radio de los victimarios a un perfil racial, etario, territorial y/o socioeconómico” (214). Este fantasma concibe un interior sano y moralmente puro amenazado por el caos infeccioso del exterior. Con ello, arbitrariamente imagina a un salvaje o a un enemigo que habita en las afueras y a quien cree necesario disciplinar o, si se falla en esta intención, exterminar. *La metáfora cruenta* de la droga sirve para proyectar inseguridades y vulnerabilidades propias del yo sobre un exterior o un externo –los niños suburbanos- ocultando así la violencia de la exclusión social que está en la base del mundo contemporánea. “El potencial delincuente y consumidor problemático de drogas es el otro: negro, joven, pobre, marginal urbano, en fin ese otro que permite canalizar temores cuyo origen puede ser muy distinto” (214).

El fantasma de la droga coincide con lo que Richard Degrandpre, en *The Cult of Pharmacology*, define como texto placebo. Según este autor, la cultura estadounidense ha devenido en la más problemática en lo que se refiere a la droga porque cree ciegamente que la farmacología al calificar unas drogas como buenas –santas- y otras como malas –demonios- lo hace en términos científicos cuando las cosas no son así, pues detrás de esas clasificaciones se esconden una serie de prejuicios religiosos, de clase, raza, etc., los cuales en realidad distinguen entre buenos y malos usuarios. El placebo texto detrás de la cruzada en contra de las drogas “promotes drug dependence by teaching individuals that withdrawal is a pharmacological and physiological fact that cannot be denied” (120). En este sentido, el imaginario de la heroína, por ejemplo, como una droga tremendamente adictiva produce ya una predisposición a la adicción

que además es la responsable de que los usuarios de esta droga se transformen en personas problemáticas, es decir, la imagen del *junky* más que un individuo real, se constituye en un estereotipo lleno de prejuicios y no el resultado análisis médico objetivo.

Modern pharmacologicalism therefore has its roots in the idea of opiate addiction. According to the typical account, regular use of opiate create physiological need, this need causes the addict to experience withdrawal, and this withdrawal motivates the desperate “addict” to do whatever is necessary to procure more drugs. The casual use of opiates cast doubt on the metaphor of vicious cycle of addiction, however, as does the natural history of opiate addicts. Both sets of observation are extensive enough to suggest that nonpharmacological factors are intimately tied up with opiate dependence and addiction, if and when they occur, and that the passage from experimental to casual use and on to withdrawal and then dependence or addiction is just one of many pathways for an opiate user (118).

Degrandpre hace una historia del consumo de opio y heroína en los Estados Unidos desde el siglo XIX hasta la actualidad. Según este investigador, en el siglo XIX e inicios del XX, la mayoría de consumidores de opio eran, por ejemplo, amas de casa con una vida relativamente tranquila. Después de 1914 (*Harrison Act*), la venta abierta de coca, amapola y sus derivados, se restringió a usos farmacológicos. Con esta medida, la calidad de las drogas en las calles empeoró y poco a poco los usuarios mayoritarios dejaron de ser mujeres de clase alta pasando a ser hombres de las clases bajas. Simultáneamente el hecho de que este decreto restringió los espacios públicos y la posibilidad del libre acceso a estas sustancias, incentivó un mercado negro con todos los problemas sociales –no médicos- que ello implica entre los cuales se destaca la violencia.

De acuerdo con DeGrandpre, “what people think about a drug depends greatly in who uses it” (133). En este sentido, el cambio en la posición social de los consumidores contribuyó a volcar gran cantidad de prejuicios sobre las drogas que responden más al desprecio de los grupos religiosos blancos conservadores estadounidenses hacia los trabajadores migrantes y de las

grandes ciudades y no propiamente a criterios científicos. Durante todo el siglo XX, especialmente después de 1914, la adicción se fue transformando en un grave problema social al tiempo que se iba construyendo el mito de que el adicto haría “cualquier cosa” por conseguir la droga. Este imaginario, según el autor, obedece a un texto placebo adicto a sí mismo que esparce problema de la adicción por todos lados escondiendo detrás de él problemas que nada tienen que ver con la supuesta defensa de la salud pública.

El texto placebo de DeGrandpre coincide con el fantasma de la droga de Hopenhayn porque ambas nociones muestran la manera en que se ocultan problemáticas que no se relacionan con los narcóticos y cuyo objeto es estigmatizar a determinados grupos de población. De igual manera, coinciden con un ideal de pureza o miedo al contagio, en el cual se enmascara un moralismo bastante sospechoso que poco a poco fue difundiendo la idea de que los estupefacientes son un flagelo infeccioso para la moral pública y de la necesidad de rehabilitar a los adictos a quienes se empezó a considerar “sujetos problemáticos”.

Herlinghaus, en *Violence without Guilt*, piensa que la economía internacional de la droga “stretches back into the Western history of colonization and modernization” (10). Su libro, de este modo, propone pensar la cruzada contemporánea contra los narcóticos al interior de una guerra por los afectos en donde “[t]he policing of contamination, administered from the North, is confronted with –and enabled by– the struggle for survival by considerable populations of the South American countries under the present circumstances of hemispheric design” (11). O sea, esta cruzada diseñada por el Norte genera marginalidades afectivas en el Sur, las cuales resienten y resisten las políticas del centro usando la droga, sobre todo los relatos asociados a ella, de una manera alternativa y muchas veces en oposición a las prescripciones moralistas del centro, es decir, la descentran y renarran.

Herlinghaus entiende que hay una distribución asimétrica de los afectos en donde la experiencia de la droga tiene diferentes sentidos de acuerdo con la difusa o flexible división Norte-Sur de la globalización. Las experiencias de la droga en el Medellín suburbano no son, por ejemplo, las mismas que las de la clase media estadounidense, ellas ocurren en un contexto de marginalidad dominado por la precariedad extrema y la exclusión. Por un lado, están los discursos soberanos de la ley que globalizan la ilegalización de los narcóticos –el universalismo utópico de la salud e higiene en la sociedad-; mientras que por otro hay una heterogeneidad de experiencias de la droga en la vida cotidiana, las cuales generan una conciencia afectiva desde la vivencia cotidiana que resiste a la homogenización –la performatividad de la intoxicación. “Affective marginalities, constitutively linked to the global distribution of the sensible, are therefore highly asymmetrical and heterogeneous” (13).

Este autor alemán comparte con Degrandpre y Duchesne-Winter que la guerra contra los narcóticos esconde en su base en un ideal de pureza que teme la contaminación, en especial, con las poblaciones de origen popular no blancas. En este sentido, esta cruzada es un discurso de tipo religioso, un texto placebo adicto a sí mismo, que desde el Norte, más específicamente desde los Estados Unidos, se esparce por sobre el resto del globo imponiendo una culpa a determinado tipo de consumidores. Esta culpa en tanto pecado original justifica una política purificadora. Los narcóticos así se constituyen en un mecanismo de clasificación social mediante el cual se construye un “otro malo o perverso” a quien se pretende rehabilitar, si esto no es posible, entonces eliminar. Por tanto, la cruzada contra los narcóticos, señala, se constituye fundamentalmente en una forma de gobierno a partir de la creación de una cartografía que estigmatiza algunos territorios como lugares del mal, en los cuales se justifica plenamente el uso de la violencia -cualquier grado es legítimo- en función del ideal de purificación.

Para desarrollar su tesis, Herlinghaus analiza el problema de la culpa en relación a la constitución de la subjetividad moderna y, según él, en este caso, funciona de dos maneras: a) a partir de la lógica de la contención y b) como una proyección, “in which containment and projection have succeeded in making guilt immanent to human life in the planet” (23). La contención implica que la esfera de los afectos carga sobre sí un “pecado original” que hay que reprimir para construir lo que llamaríamos el Sujeto moderno: un Ego racional y centrado; pero simultáneamente este Ego proyecta hacia el exterior –un afuera- lo que más le disgusta: “el descontrol afectivo”, creando unas periferias y un “otro imaginario” a quien supone debe purificar de su “mancha original”, es decir, gobernarlo cuando no eliminarlo. Esta dinámica modernizadora, de acuerdo con Herlinghaus, es paradójica porque, por un lado, promueve un mayor control de las emociones en función de la adquisición de una ética de trabajo y de un criterio de responsabilidad; pero, por otro, la expansión de la disciplina trae consigo grandes dosis de incomunicación que se manifiestan en el crecimiento de la infelicidad.

El autor alemán da mayor relevancia a la categoría de la intoxicación que a la de iluminación profana en el pensamiento benjaminiano. La intoxicación, indica, se encuentra al interior de la guerra de los afectos y podríamos decir que en el contexto de las marginalidades afectivas ésta deviene en una forma de resistencia a la represión universalista de la razón moderna. De acuerdo con Herlinghaus, la paradoja de la modernidad se desenvuelve al interior de una dinámica entre del éxtasis y “*humiliating sobriety*” (11). La globalización, en su esfuerzo por extender los niveles de felicidad por medio de un éxtasis controlado a través del espectáculo; pero irónicamente expande la infelicidad y una de las maneras para alcanzar es éxtasis es humillar la sobriedad por medio de la intoxicación.

Dentro de la dinámica Norte- Sur, la mayor demanda de drogas o el gran negocio ocurre fundamentalmente en los centros del norte y en sus ciudades satélites en los mal llamados estados en desarrollo, mientras que la violencia de las políticas militares o policiales se materializan en el mundo suburbano de Medellín, por ejemplo, o en los barrios periféricos de las ciudades estadounidenses o europeas dejando tras de sí una estela de muertos. La ética inmanente que propone Herlinghaus hace una crítica de la violencia de la geopolítica global desde un “affective awareness of death as a form of resistance from a point of view of multiple affectedness” (97). Es decir, desde la heterogeneidad o a partir de la *experiencia compartida* que resiste a los discursos soberanos. Estas experiencias cotidianas generan lo que este autor identifica como una conciencia ética gracias “the possibility of an affective awareness of violent conflicts whose consequences are predominantly ‘tragic’, but there are not allow to bear a legitimate tragic code” (88), pues la vivencia cotidiana de la violencia no contemplan el sacrificio de un héroe trágico -lo sublime- ni una subjetividad autorial individualista.

Casi al final de “Myslowitz-Braunschweig-Marsella”, Scherlinger se encuentra sentado en una cantina de mala muerte a la que le ha conducido su intoxicación con el hashish por casualidad y pide una taza de café. Cuando va a tomar un sorbo, tiene un nuevo delirio: ve que su mano se va oscureciendo tomando el color de las poblaciones africanas (árabes), lugar de donde proviene aquella bebida estimulante. En ese mismo instante, comprende por qué utilizó la palabra, Braunschweiger, como contraseña personal para su banco, hace un juego con las palabras alemanas: *braun*-moreno y *schweigend*-silencio. “Sonriendo con una compasión infinita”, dice, “tuve que pensar en los habitantes de Braunschweig, que pasan su vida estrechamente en su pequeña ciudad centro alemana y que nada saben de las virtudes mágicas depositadas en ellos con su nombre” (25).

Si hacemos una interpretación geopolítica del cuento,<sup>41</sup> es fácil comprender que el dinero, representado con la contraseña Braunschweiger, la cual autorizaba una jugosa inversión en la bolsa comprando 1000 acciones o bonos *Royal Dutch*, pone en contacto dos mundos: la ciudad alemana (la Europa imperialista) y el café de África (las colonias). Scherlinger se ríe de la inocencia de los habitantes de Braunschweig, quienes desconocen las riquezas que esconde su gentilicio; riquezas que en el plano económico provienen de las manos morenas que trabajan los campos de las colonias. La intoxicación de Scherlinger lo ha iluminado: le ha hecho consciente de la asimetría detrás de los diseños geopolíticos de su tiempo. Tanto los trabajadores colonizados como los pobres habitantes de la pequeña ciudad alemana están excluidos de las riquezas que Europa, los *Royal Dutch*, extrae de sus posesiones coloniales.

Tal como lo hace Scherlinger con el café, el hashish o el jazz, imaginemos la geopolítica del narcotráfico como un diseño global que pone en contacto diferentes regiones del planeta de una manera asimétrica. “En los estragos de la euforia”, Juana Suárez con mucha agudeza identifica esta geopolítica en *La vendedora* en el cuerpo de Don Héctor, un lisiado que dirige la pandilla de la cual forma parte el Zarco gracias al control de una pistola. La vestimenta de este personaje se compone de unos “pantalones de cargo, [una] camiseta militar y [una] chaqueta con la bandera de los Estados Unidos” (44). Esta relación entre el vestido, el arma y el cuerpo es una alegoría de la cruzada contra las drogas. El cuerpo de Don Héctor, según Suárez, es el resultado de esta guerra en donde la chaqueta con la bandera norteamericana en tanto pertenece al líder de la banda tiene un rol predominante. Podríamos afirmar que la cruzada estadounidense contra los estupefacientes adquiere la forma de un “cuerpo dañado” en los sectores suburbanos. Este cuerpo

---

<sup>41</sup> Julio Ramos en “Ficciones” hace una lectura geopolítica muy rica del texto a partir del jazz, el cual que poco a poco seduce a Scherlinger y lo lleva a marcar el ritmo con su pie. Esta música pone en contacto a Europa con América y África desde la experiencia de la colonización y la esclavitud.

inutilizado simultáneamente es el comandante del campo de batalla y el residuo más evidente de esta funesta guerra.

Hay una escena en la película en donde aparecen el Choco, Milton, Robin<sup>42</sup> y Anderson, vendiendo drogas en la carrera 70, un sector que el pintor Scherlinger, del cuento de Benjamin antes citado, sin la menor duda identificaría como “el estado de excepción de la ciudad” (*Haschisch* 17). En *Cómo poner a actuar pájaros*, un documental acerca de la preparación de los actores naturales para *La vendedora* y dirigido por el propio Gaviria junto con el productor Erwin Goggel y el productor asociado Sergio Navarro, los actores de estos personajes cuentan que en la 70 no únicamente se dedican a la venta de estupefacientes, sino que además aprovechan para asaltar a los borrachos desprevenidos que andan por allí y, entre risas, como si se tratara de un juego, Álex Bedoya (Milton) comenta que a aquél que se resiste al robo, “*le clavan su puntazo* (puñalada)”. Bedoya afirma que esta actividad se ha hecho tan rutinaria que dar cuchilladas es un deporte más en donde si el “traído” pone o no resistencia se constituye en un hecho banal y señala indirectamente a Robinson Sánchez (Robin) como uno de “los deportistas” más destacados.

También es claro que estos jóvenes no son grandes narcotraficantes, sino apenas pequeños vendedores de esquina que al mismo tiempo consumen lo que venden. Esta confusión entre vendedores y consumidores hace que su negocio sea muy desordenado, lleno de contratiempos y malentendidos. Milton, por ejemplo, todo desatinado por los efectos del *gale*, acusa sin razón a un cliente de una deuda que no existe. Robin viene apurado para imponer la disciplina, lo lleva a la “oficina”, “la cortina metálica de un almacén contra la que lo estrella una

---

<sup>42</sup> No me queda claro si este personaje se llama Robin o Pepón. Me parece que Mónica lo llama Pepón en la película; pero en el documental que cito a continuación, Robinson Sánchez, el actor que interpretó este personaje, tiene debajo de su nombre el de Robín. He decidido utilizar la referencia del documental para evitar confusiones.



y otra vez” (Gaviria, “Los días” 41). Milton está tan *engalochado* que no entiende lo que se le dice y sólo alcanza a balbucear: “No me pegue más”.

A diferencia de lo que sucede en los discursos dominantes –la religión purificadora-, en *La vendedora*, la violencia ligada al narcotráfico no es ontológica, sino cotidiana. Allí, lo mismo que en las canciones de Los Tigres del Norte, vemos “how violent death takes place on a daily basis..., but it enacts a language whose affective assumption is the reassurance of life” (Herlinghaus, “Narcocorridos” 6). El constante acecho de la muerte que padecen los muchachos del mundo suburbano, hace que sus experiencias sean una crítica de la globalización a partir de la terrible experiencia de la violencia en la cotidianidad. Aunque los excesos violentos de los jóvenes en varias ocasiones caen en un nihilismo destructor –el deporte de *clavar puntazos*-, su violencia es la contracara de otra mucho mayor y, en especial, lucha por escapar del *no futuro* que les impone la globalización. En este sentido, es necesario tener en cuenta que los riesgos que corren los actores naturales son excesivamente altos, ellos prácticamente se juegan la vida a cada instante por lo que la violencia que ejercen es una forma de sobrevivir en un ambiente en el cual la violencia se ha hecho la norma. Sus excesos, entonces, son también son una paradoja: por un lado, podemos entenderlos como una especie de suicidio colectivo en donde los jóvenes actores se entregan a su propia muerte; pero, por otro, como una forma de resistir una violencia subterránea que los va eliminando poco a poco. Desde esta perspectiva, su violencia se constituye en la crítica de un mundo sumamente violento y en donde no hay lugar para estos jóvenes.

Sin embargo, su crítica se lleva a cabo desde una base material e inmanente, desde la vivencia misma de la violencia, y no desde la trascendencia de la ley o de la norma religiosa-moral. En otras palabras, este largometraje muestra la violencia no para festejarla, sino para

mostrar lo brutal del mundo contemporáneo. La vida de los actores carga consigo el peso de una cruel historia, por ejemplo, en *Cómo poner*, John Freddy Ríos (el Choco) es entrevistado por los documentalistas. Este muchacho está sin camisa y en su cuerpo destacan una cicatriz en la parte alta del lado izquierdo del pecho y otra en el brazo derecho, claros indicios de puñaladas o, en su defecto, heridas de bala. Álex Bedoya por su parte, se levanta el pantalón mostrando varias heridas en sus piernas.

No cabe duda de que estos muchachos han participado de acciones violentas tales como robos, asaltos y hasta asesinatos. Giovanni Quiroz (el Zarco) relata cómo mató a quien antes le había herido gravemente por la espalda y también quería asaltar a su padre. Quiroz, en respuesta, se ensañó con su agresor-víctima, le clavó el cuchillo en la espalda, los ojos y varias partes del pecho. Pero, como bien lo indica Herlinghaus, se debe ubicar estas acciones al interior de una geopolítica catastrófica que coloca de antemano a estos jóvenes a vivir en una precariedad absoluta. Tal como matan, saben que también van a morir en poco tiempo. Son conscientes que en este mundo las oportunidades para ellos son muy escasas, cuando no inexistentes. Giovanni Quiroz murió “acribillado con seis balas y apuñalado 43 veces el 19 febrero del 2000” (Hylton 24). A él se suman, Elkin Vargas “Murdoc” (Anderson) al cual “le dispararon en la pierna, le despedazaron con un machete y le apuñalaron 48 veces” (Carlin s/p). Álex Bedoya (Milton) murió de cáncer que se le desencadenó por una herida de cuchillo mal cosida cuatro meses después de terminar el rodaje. Leidy Tabares (Mónica) comenta llorando, escribe John Carlin, que “[d]e los 17 miembros del reparto, nueve han sufrido muertes violentas... y uno que recibió un disparo en la cabeza está paralítico de por vida”. Este último es John Freddy Ríos, quien anda por las calles en una silla de ruedas en compañía de otros niños de la calle. Su situación es

parecida a la del personaje de don Héctor en la película, cuyo actor era el compañero de Mónica Rodríguez y también fue asesinado.

Los muchachos, entonces, al mismo tiempo que son agresores, son víctimas de la violencia extrema de geopolítica contemporánea. Al final de la película, vemos cómo el niño que antes había robado una cabra, dispara con una mirada de placer a su propio compañero, el Zarco. Este pequeño optó por este estilo de vida a pesar de que en la mañana el propio don Héctor entre bromas le aconsejaba -aunque al mismo tiempo que lo festejaba- que su silla de ruedas y su cuerpo eran buenos ejemplos del futuro que le esperaba si continuaba por ese camino; pero el niño ignora los consejos riéndose porque tiene su resolución tomada e inmediatamente inhala cocaína y se toma un vaso de licor. Chinga, por el contrario, a pesar de que roba, no tenemos indicios de que haya matado a nadie, pero no sería de extrañar que un niño que se ve obligado a enfrentar la muerte todos los días, terminé matando a otra(s) persona(s) si es que no muere antes. En su caso, las condiciones en las que vive, lo arrastran a una espiral de violencia, sin siquiera darle una mínima posibilidad para elegir “un estilo de vida diferente” y el mejor refugio que tiene es su botellita de pegamento. Chinga es una víctima que agrede -roba a “los ciudadanos” desprevenidos- y el otro niño es un agresor también víctima del *no futuro* y la exclusión. Los dos niños, entonces, son la cara de la misma moneda. Aunque el primero opta por una “vida criminal” y consume cocaína como gesto de rebeldía, su violencia responde a otra violencia que lo obliga a vivir en un ambiente sumamente precario en donde le espera una pronta muerte. De este modo, los dos pequeños están en esa línea ambigua en donde el agresor se convierte en una víctima y las diferencias entre los dos se hacen irreconocibles.

“¡Pa’ que zapatos, si no hay casa! ¡Pa’ qué el hijueputas!”, es la repuesta que tiene Chinga para quienes quieren juzgarlo a él y a sus compañeros como criminales en ciernes. En

buena medida, estos juicios anticipados son los responsables del contexto tan de lleno de violencia en el que estos muchachos se ganan la vida. Estos *prejuicios* suponen que los niños de la calle de Medellín son “otros”, unos salvajes, que ponen en riesgo la seguridad de la ciudad, como si su violencia fuera natural y no histórica; peor aún, como si ellos no formaran parte de la ciudad o nación colombiana ignorando, de este modo, la violencia originaria de la exclusión social. Los actos violentos de estos niños se constituyen en una afectividad marginal frente a una sociedad que los maltrata desde mucho antes de que nacieran y que los quiere eliminar. Esa rebeldía violenta, entonces, evita que estos pequeños se resignen y esperen estoicamente la muerte al mismo tiempo que nos comunica que *la guerra es la costumbre* en el mundo contemporáneo.

Casi al final de *La vendedora*, Milton recibe un tiro en la espalda, Judy es acuchillada, esto como prueba de que cada una de sus acciones involucra un riesgo significativo de morir. Leidy Tabares se enteró en plena filmación de que asesinaron a su hermanita Sandra.<sup>43</sup> Mientras que el actor Elkin Vargas “Murdoc”, quien había sido expulsado de la película por el robo de un dinero, suplica a los realizadores que no lo echen. Sumergido en el llanto, narra cómo presencié horrorizado la forma en que sacaban del pelo a su madre de la casa y luego le disparaban en el estómago cuando él apenas estaba en primer grado: “*Apenas estaba empezando la realidad. Sabe*

---

<sup>43</sup> La vida de Tabares después de su participación en *La vendedora* también ha estado llena de dolor y violencia. Poco tiempo después de regresar de Cannes y ganar algunos premios, regresó a la vida de la calle a vender rosas. Allí se enamoró de Ferney Ortega, un joven sicario, con quien tuvo un hijo. Una tarde del año 2000, tres desconocidos irrumpieron violentamente en su habitación y mataron a su compañero ante sus ojos y los de su bebé. En agosto del 2002, unos muchachos participaron en el robo de un taxi matando a su propietario, Óscar Galvis Osorio, en una finca abandonada. Una vez que la policía los arrestó, uno de ellos la involucró confesando que fue ella quien les entregó las navajas con los que cometieron el crimen. El dictamen acusatorio dice que Tabares y Édison Castañeda, con quien la actriz mantenía una relación sentimental, planificaron el asesinato. También se presume que el motivo del asesinato fue que Galvis estuvo relacionado en la muerte de Ferney. Aunque Tabares negó su participación en el crimen, fue sentenciada a 26 años de cárcel en el 2004. Su defensa apeló el fallo, pero en abril del 2008 la Corte Suprema lo ratificó. En el ínterin, a finales del 2003 e inicios del 2004, Tabares gozó de arresto domiciliario como licencia de maternidad por el nacimiento de su segundo hijo.

*qué, y eso a mí nunca se me olvida. Ya tengo un betamax aquí [en la cabeza] y vuelve y vuelve ese hijueputa [el recuerdo del asesinato]. Sabe qué, lo de mi cucha a mí nunca se me olvida”*. De esta violencia que marcó su vida para siempre, “Murdoc” es inocente y lo mismo ocurre con Leidy. La culpa de estos niños, entonces, no está propiamente en el grado de responsabilidad de sus actos –mucho de ellos violentos-, sino que es un pecado original que la geopolítica global les impone por haber nacido en el lugar en donde nacieron. El mito de la globalización los ha marcado incluso antes de su nacimiento y, a muchos de ellos, los tiene condenados a morir por un ideal de pureza/seguridad hipócrita en la medida en que protege el cuerpo de unos mediante la destrucción del de otros.

### **2.2.3 “Eso es lo que usted va ser en la vida”: la máscara de la rehabilitación**

Escuchemos otra lúcida respuesta de Chinga. Mónica en compañía de Andrea va a pedirle ayuda para conseguir una plata -más adelante veremos cómo salen a robar y el muchacho arrancha un collar a una conductora distraída. Mientras conversan, uno de los amiguitos de Chinga, un *sacolerito*, le aconseja a Andrea: “*Así como usted se voló de la casa, no vaya a coger nunca vicios en la calle*”. El Chinga lo interrumpe con enojo diciendo con autoridad: “*Déjele que tire lo que le dé la gana. Ella puede coger lo le dé la gana*”. Luego presenta a las niñas a su mejor amigo. Otro niño completamente *engalochado* que está de pie sosteniendo su botellita de *sacol*, quien apuntando con el índice izquierdo al cielo cual político profesional declama: “*Yo soy el diestro, yo soy el diestro*”.

La sentencia de Chinga es una crítica contra el moralismo un tanto hipócrita de su compañero, quien bajo su propia definición sería un vicioso y, por ende, carece de la autoridad para aconsejar a Andrea. En un nivel más profundo, Chinga también interpela al espectador

escandalizado. ¿Cómo se dar consejos si se relega a un segundo plano una situación más importante: sus “pies descalzos”? Si este pequeño va a pasar la Navidad completamente solo y en la calle, no es correcto además querer rehabilitarlo, pues esta actitud implica estigmatizarlo como drogadicto y potencial criminal ignorando las condiciones de precariedad extrema en las que vive. Si por un lado, se cuestiona el consumo de drogas a una edad tan temprana porque se teme que los cuerpos, en especial el cerebro, de estos niños va sufrir daños irreparables en una etapa clave de su desarrollo; por otro, se pierde de vista que esos cuerpos están completamente desprotegidos y abandonados a su suerte. Los discursos rehabilitadores, en este sentido, se asemejan a ese *sacolerito* que se atreve a aconsejar a Andrea. Ellos están adictos a un deseo de pureza mediante el cual justifican “su superioridad moral” y, por ello, se creen autorizados para corregir a los demás sin ver los defectos propios; pero resulta que detrás del altruismo, se impone la violencia en los espacios en donde habita “ese otro” al que se quiere rehabilitar.

En la serie de televisión de HBO, *Addiction*, se demuestra que la adicción no está relacionada con cuestiones morales ni su curación tiene que ver con una decisión personal de autosuperación ni se logra exclusivamente a través de la fuerza de voluntad del adicto. La adicción es una enfermedad crónica mediante la cual el cerebro humano sufre una alteración por el uso frecuente de drogas adaptándose al suministro de estos estimulantes y, de este modo, pierde la capacidad para producir dopamina por sí mismo. La falta de este químico cerebral, el cual es el encargado de controlar el placer y hacer que las actividades cotidianas se tornen agradables, provoca lo que se conoce como el síndrome de abstinencia. La urgencia por drogarse o consumir alcohol, en este sentido, pasa a ser una prioridad para los adictos tal como las otras actividades relacionadas con la supervivencia como el comer, el beber agua, tener sexo, etc. Por otra parte, las personas pueden convertirse en adictos ya sea por predisposición genética

o bien porque viven en condiciones materiales precarias o en ambientes de alta vulnerabilidad psicológica donde existen traumas, estrés o depresión.

Si contextualizamos esta serie de televisión en el Medellín en el que habitan los actores de *La vendedora*, es claro que la droga en sí misma no es el problema, sino las condiciones en la que viven estos niños. En primer lugar, sus condiciones de vida son extremadamente precarias y, en segundo, casi todos han sufrido eventos traumáticos al mismo tiempo que padecen diferentes abusos en su cotidianidad. Es por esto que no es errado sostener que mientras estos muchachos se vean obligados a vivir en la calle, seguirán usando drogas. Sin embargo, su caso es bastante diferente al de la mayoría de los que aparecen en *Addiction*, porque estos pequeños no consideran que la adicción destruya su vida ni tampoco tienen por qué luchar contra esta enfermedad. En este sentido, la adicción para ellos no es un problema y si lo fuera es uno menor. Estos niños en la medida en que no tienen ni un hogar ni un futuro, tienen poco que perder, más bien, por el contrario, cuando se intoxican, creen recomponer el desorden que los rodea. O para decirlo de otra manera, para los actores de *La vendedora*, la catástrofe no está en la adicción ni en los psicoactivos, sino en el hecho de que están abandonados a su suerte y cuentan con muy pocos niveles de protección. Es por esto que la droga para ellos tiene otras connotaciones y una importancia que trasciende completamente el estigma que la sociedad contemporánea impone a este tipo de sustancias.

Benjamin en sus “Notas sobre el crack”, nos advertía:

Una actitud moralizante, que obstruye atisbos esenciales en la naturaleza del crack [hashish], ha sustraído también a la atención un lado decisivo de la intoxicación. Se trata del económico. Porque no se afirma demasiado si se dice: un motivo capital de la manía consiste, en muchos casos, en elevar la actitud del adicto para la lucha por la existencia. Y tal finalidad no es en modo alguno ficticia; más bien se logra de hecho en muchos casos. Lo cual no extrañará a nadie que haya seguido el acrecentamiento de la fuerza atractiva que la droga, con frecuencia

extraordinaria, depara al adicto. El fenómeno es tan indiscutible como ocultos sus motivos. Puede sí presumirse que la droga, entre las modificaciones que comporta, hace desaparecer una serie de manifestaciones que, más que nada son un estorbo para el individuo. Falta de amabilidad, ergotismo y fariseísmo son rasgos que sólo raras veces nos encontraremos en el adicto. A ello, se añade una virtud sedante de la droga mientras dura su influencia, y no es en dicha virtud el componente menor la convicción de que nada puede competir con la droga en importancia y valor. ***Todo lo cual proporciona incluso a naturalezas modestas una soberanía que no poseen de por sí –sobre todo en sus funciones profesionales (Haschisch 42, énfasis mío).***

Al final de la escena, Chinga nos presenta a su mejor amigo. En la toma, tanto el compañerito *engalochado* como la botella de pegamento tienen la misma importancia por lo que se puede asociar al mejor amigo de Chinga con el *sacol*. Si esto es correcto, entonces, para este muchacho el juicio moral es aún más opresivo y se sucede en tres niveles diferente: a) la naturalización del abandono, violencia física, b) se lo cataloga y juzga como vicioso, violencia simbólica y c) hay la intención de quitarle sin ningún tipo de consideración el *sacol* escamoteándole, con ello, su mejor compañía, o sea, una violencia en la que se condensan todas las formas de violencia.

El juicio moral del espectador escandalizado ignora las razones de Chinga para identificar el pegamento como su mejor amigo; de este modo, parte de un unilateralismo que de antemano se niega a comprender los motivos por los que la droga atrae al muchacho. Si el pegamento es su mejor amigo, no es únicamente como una herramienta para matar el hambre o la sed –la sobrevivencia material-, sino también “alguien” –una persona como aquel niño que declama- con quien puede conversar desde su afectividad más profunda. El *sacol* le proporciona una soberanía, una fuerza en sí mismo, que dadas las difíciles condiciones en las que vive no puede darse el lujo de perder. Es por esto que el enojo de Chinga pone en crisis cualquier posición de juicio que la audiencia pudiera tener y, además, expresa una condición vital: su carencia de hogar no es un acto de libre elección o el castigo merecido por “su conducta desviada”. Su problema es mucho



más complejo en donde la responsabilidad es compartida incluso por quienes miran la película. De este modo, la audiencia no puede ubicarse un espacio virtual de privilegio desde donde podría evaluar objetivamente los pros y los contras de la situación porque, ni en la película ni en la realidad, la solución de este drama no se encuentra en el juicio crítico o moral de los espectadores.

Habría que preguntar también hasta qué punto el reclamo por el uso abierto del pegamento en *La vendedora*, obedece a un texto placebo que desprecia al mundo suburbano y se enmascara detrás de la salud pública con el objeto de descalificar a este niño. DeGrandpre y Herlinghaus nos ayudaron a entender que en los discursos hegemónicos no se existen propiamente malas drogas, sino prejuicios contra “malos usuarios” fundamentalmente por su condición social. El espectador escandalizado podría responder airado que en este caso se trata de niños y, por ende, detrás de su preocupación no hay ningún tipo de prejuicio. Ahora bien, el consumo de drogas está directamente relacionado con una situación mucho más precaria: el alto grado de desprotección. De ahí que el uso del pegamento en las calles sería sólo un síntoma de problemas sociales mucho más profundos. Pero si este espectador insiste en condenar el *sacol* convencido de la verdad de su reclamo, debería cuestionar también esas otras causas que hace que el mejor amigo de este niño sea el pegamento y estas causas en nada se relacionan con la moral ni con los criterios médicos ni tampoco con el consumo de drogas. De la misma manera, tampoco es adecuado pensar que Chinga es un ejemplo de la degradación social, primero, porque él no está degradado y, segundo, porque si existiera una degradación nadie estaría exento de ella.

Recuperemos otra escena que nos ayuda a ejemplificar mejor la interpelación de Chinga. En ella, la policía realiza una batida sorpresa en la 70 con la finalidad de combatir el tráfico de estupefacientes y la delincuencia. Uno de los *tombos* (oficiales) se topa con Anderson y Mónica,

catea al muchacho encontrándole una botella de pegamento -droga que por lo demás no está ilegalizada. Este policía se alarma sentenciando: *“Eso sí no me aguanto yo, vaya y fume la marihuana que quiera –droga ilegal-, pero nada de esto. ¿Usted qué es lo que piensa de la vida?* Le arranca la botella, la tira el piso disponiéndose a quemar a la substancia y, mientras señala el suelo con el dedo mostrando el fuego, sentencia: *“Eso es lo que va usted a ser en la vida”*. La toma termina con un plano en donde las llamas consumen el pegamento en apenas un instante formando una x en el suelo.

Podríamos consolarnos creyendo que por lo menos quedan unos pocos buenos policías, pues éste se preocupa por la salud del muchacho, por eso, le quita el veneno para quemarlo. Pero las cosas son más complicadas; primero, si el oficial representa el ideal de la audiencia, esta última deviene en la policía, mediante lo cual se arroga llena de paternalismo la misión de velar por los demás ignorando la violencia que se esconde en este gesto. Esta inquietud y súbito interés por el bienestar de Anderson, sin embargo, es un tanto mentiroso. Si la salud de los chicos es una preocupación real por qué hay tanta indiferencia ante la falta de alimento, hogar, servicios de salud, etc., que ellos padecen en su cotidianidad. ¿Por qué estas escenas tan dolorosas se han hecho tan normales en ciertos contextos geográficos y más aún haya quienes insistan en mejorar los sistemas de seguridad –policial y militar- para contrarrestar la “degradación social”?

Segundo, el ideal rehabilitador tiende a psicologizar “el problema de la droga” desentendiéndose del contexto histórico-social que está detrás de todo el asunto. El mismo Gaviria aunque respeta la buena fe de algunas de las instituciones dedicadas a la educación o “la rehabilitación”, piensa que ellas parten de una premisa equivocada, pues intentan “cambiar a estos muchachos sin modificar las condiciones sociales y económicas en las que viven” (Jáuregui, “Violencia” 226). El hecho de querer cambiar a otra persona significa que se considera

que ella está equivocada y quien desea rehabilitar en lo correcto. De este modo, la rehabilitación tal como la concibe el policía expande la asimetría y personas como Anderson o Chinga siempre quedan en la parte inferior o más vulnerable.

El mismo hecho de psicologizar el problema de Anderson es una acción muy violenta. Tal como Chinga nos lo reprochó abiertamente: ¿con qué derecho vamos a quitarle a su mejor amigo? Con una actitud alarmista, se tiende a demonizar el consumo de estupefacientes ignorando la importancia que tiene la droga en los contextos en que es consumida. Este gesto psicologizador esconde fundamentalmente los prejuicios de quien juzga debido a que su juicio propiamente no es objetivo ni técnico, sino autoritario. Los espectadores que piensan que el policía hace lo correcto, asumen tener mayor autoridad moral que los *sacoleritos* perdiendo de vista sus propios “vicios” tal como sucede con el amiguito de Chinga cuando aconseja a Andrea. De esta manera, se considera al otro como inferior porque en realidad se lo desprecia. Y este desprecio se origina de consideraciones religiosas, culturales, étnicas, de clase, etc., y desde ningún punto de vista en un análisis médico o de salud pública.

Aún así, imaginemos que el altruismo de la rehabilitación se cumple: Anderson “triumfa en la vida”, pero ¿qué sucede con el resto de muchachos a quienes, si no se logran rehabilitar, les espera el estigma social, la cárcel y la muerte o, en el caso de las niñas, la prostitución? Esta pregunta muestra que estos jóvenes no son los únicos que ejercen el terror. Anderson no es un muchacho violento porque se haya descarriado abandonando todos los principios morales tampoco porque su “mundo caótico” carece de lazos institucionales adecuados, sino porque su violencia es una forma de sobrevivir –una afectividad marginal- en una sociedad que no duda en ejercer cotidianamente el terror en su contra a través de diversas instituciones: el Estado con la policía; la familia con los padres o las madres violentas; los sistemas de salud que no atienden

sus cuerpos, pero los clasifican como adictos y desean rehabilitarlos y la lógica del mercado negro en donde la violencia física es la forma institucionalizada para controlar los negocios.

Tercero, las llamas que se consumen instantáneamente no son el futuro de Anderson, sino su presente. La pregunta no es qué piensa él de la vida, sino ¿en qué consiste y cuánto vale su vida? O, mejor aún, habría que preguntar ¿qué piensa el policía o la audiencia de la vida de este joven en comparación con la suya? Desde el punto de vista de Anderson, los ideales medicalistas están fuera de lugar. A él, no le interesa cuidar su cuerpo como prescriben los manuales de salud simple y llanamente porque sabe que no tiene futuro. ¿Para qué va cuidarse si es consciente de que la muerte está a la vuelta de la esquina? Su cuerpo, aunque tremendamente vulnerable, tiene la vitalidad suficiente para sobrevivir lo poco que le resta de vida.

De este modo, tanto para Mónica como para el resto de niños no tiene sentido que se les quiera separar de “su vicio”, pues sin el *sacol* su sufrimiento sería aún mayor: perderían su refugio más importante así éste sólo se trate de una ensoñación. Chinga no mira al “vicio” con los mismos ojos que los del ideal puritano de la cruzada contra los narcóticos o los del médico rehabilitador. El *gale* para él, Mónica y el resto de sus compañeros, no es malo, sino positivo porque gracias a esta sustancia sueñan con un hogar cálido, reconstruido, que no quisieran volver a abandonar. Gaviria comenta lo siguiente sobre Chinga y sus compañeritos:

Cuando yo conocí a los “sacoleritos” –que son los niños que inhalan sacol-, a mí me impresionó mucho ver a estos niños tan extraviados. No se acordaban dónde quedaba la casa, ni cómo se llamaba la mamá, y era como un olvido de seis o siete años, un olvido exagerado de los lugares de donde habían partido, y con el sacol volvían y se acordaban. Cuando se *ensacolaban* se acordaban de la mamá que llegaba volando, y la mamá los veía y les llamaba por su nombre y les pedía que hicieran un mandado, “tráigame la vaca, tráigame la leña, venga trapéeme esta pieza acá, usted dónde estaba”. O sea que les daba un orden. Me impresionó mucho y en el fondo la película es eso triste de un niño que no encuentra el camino hacia a su casa (Ruffinelli 82).

Los niños de la calle son niños extraviados que deambulan por la ciudad sin rumbo fijo y gracias al *sacol* recuperan el camino a casa. Por eso, quienes intentan quitarles la droga les privan definitivamente de la posibilidad de un hogar. Así el pegamento daña sus cuerpos y haga la duración de sus vidas aún más fugaz, tiene un “potencial mágico” para ellos porque recompone su mundo: *sus madres regresan volando y los llaman por sus nombres*. En este sentido, la catástrofe de la economía de la droga, tiene su contra cara en las alucinaciones de estos niños. Los efectos de la intoxicación son una forma de conseguir algo de protección no en tanto ayudan a huir del hambre y del frío –aunque también lo hacen-, sino porque permiten encontrar ese camino de regreso a casa que en su vida sobria está completamente olvidado. El hecho de que sus madres los llamen por sus nombres, significa que su vida adquiere una importancia que en la cotidianidad no la tiene, es decir, gracias a los delirios su vida “vale la pena” otra vez. El *sacol*, entonces, les abre a un espacio de fantasía que devuelve al mundo el encanto perdido y, por lo menos, en lo virtual interrumpe la destrucción en la que viven.

Benjamin en las mismas “Notas sobre el Crock, escribe:

A varias drogas les es común la propiedad de acrecentar tan extraordinariamente la satisfacción de convivir con los compañeros, que no es raro que surja en los adictos una especie de misantropía. El trato con otro que no comparta sus prácticas les parece tan inútil como fastidioso. Resulta obvio que no siempre hay que referir dicho encanto al nivel del entretenimiento (42).

En el capítulo sobre *Rodrigo D*, trabajamos la importancia del parche como un tiempo paralelo, un espacio liberado, en donde se refuerzan los lazos de solidaridad. En *La vendedora*, el caso es un poco diferente. No cabe duda que el pegamento refuerza la solidaridad entre los niños; pero ante la siguiente pregunta: “¿Qué diferencias existen en los parches de tus películas *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*? ¿Crees que los niños tenían un parche distinto al de los adolescentes? ”, Gaviria respondió:

La verdad es que esos niños [de *La vendedora*] eran muy hiperactivos, casi no lograban permanecer en un parche. Sí podían estar en un parche, trataban de estar en un parche, pero de pronto se iban y volvían. Todo el tiempo estaban en movimiento. Los niños son mucho más hiperactivos, casi no están en el parche aunque sí lo hacen, pero lo hacen en las zonas oscuras de los parques. Son parches muy móviles en lugares en donde de pronto alguien está, pero casi nadie está todo el tiempo (Herrera y Rojas-Sotelo, “Violencia cotidiana”, ver apéndice).

Si retomamos la imagen del mejor amigo de Chinga, es claro que el pegamento lo lleva a un parche, a un viaje por los afectos. Pero a diferencia de lo que sucedía con los adolescentes de *Rodrigo D*, el caso de Chinga no es un espacio de comunión con sus demás compañeros a pesar de que en la escena descrita lo vemos repartir la sobremesa –la droga- a los demás muchachos. Si, como venimos argumentando, su mejor amigo es el *sacol*, su parche más que una convivencia, es un espacio de soledad *en las zonas oscuras de los parques* y está dado más por las imágenes de los delirios que por la presencia de los amigos. Cuando los niños se *ensacolan* hacen un viaje por sus afectos viviendo momentos tremendamente intensos. Estas descargas afectivas les permiten relacionar lo que viven con la historia de sus vidas, es decir, unir su presente con su pasado y, por ende, construir experiencia.

El testimonio de Rodríguez, *En cómo poner a actuar pájaros*, dice que gracias a las alucinaciones, ella era capaz de imaginar a otras personas, sobre todo a Dios, con quien podía desahogar sus penas cuando la soledad le era insoportable. Lo mismo sucede con Mónica, cuando ella inhala el pegamento tiene algún contacto con Milton o con Claudia que refuerza su amistad con ellos, pero su parche es con su mamita, es decir, con la imagen de un recuerdo que no se puede materializar. La imagen alucinada de la abuela le da a la niña una alegría fugaz que la muchacha se resiste a perder porque sin esa imagen el mundo pierde el poco encanto que aún le queda. El *sacol* conecta la experiencia de la muchacha con esa memoria viva gracias a la cual la vida adquiere más importancia que la muerte. Gracias a los delirios, se pueden ver las

imágenes de una felicidad posible en un mundo arruinado por la catástrofe de la globalización. Si estas imágenes desaparecen, la muerte se habrá apoderado de todo y, para estos niños, el mundo y su propia vida dejarían de “valer la pena” por completo.

Si entendemos el problema de la intoxicación de los *sacoleritos* o de Rodríguez al interior de la guerra del afecto, tenemos que sus alucinaciones son una afectividad marginal que descentra el discurso religioso-purista de la cruzada contra los narcóticos. Estos niños subvierten el uso de la droga, hacen de ella una experiencia que les permite contrarrestar la misma destrucción que implica el avance de esta guerra inhumana. Para ellos, *el sacol* no es un agente infeccioso, sino la posibilidad para reencontrar lo que la globalización les ha quitado: el hogar. Para decirlo de otra manera, esta afectividad marginal se constituye en una crítica de la violencia expansiva de la cruzada en contra de los estupefacientes, pues para estos pequeños la violencia no es la excepción, sino la norma y su uso de la droga es una forma de contrarrestar la violencia del discurso oficial que los excluye con el disfraz de una preocupación por su salud. Es por esto que la intoxicación en las calles de Medellín es una manera de hacer frente la irracionalidad de una razón moderna que reprime los afectos. Estos pequeños no estigmatizan el mundo afectivo como el descontrol, para ellos, por el contrario, éste significa la posibilidad de devolver a la vida un valor que nunca debió perderlo y la única guía que tienen para regresar a casa en un mundo en donde las puertas se les van cerrando por medio de la exclusión social. El descontrol, por tanto, no está en el consumo de la droga, sino en esa cruzada tan llena de prejuicios que se arroga la tarea de purificar a los demás sin ver que el agente infeccioso y adictivo es su deseo de pureza y sus discursos distorsionados sobre la salud pública.

## 2.3 LAS UTOPIÁS CALLEJERAS Y LAS EXPLOSIONES NAVIDEÑAS EN MEDELLÍN

### 2.3.1 La catástrofe de la historia y del capitalismo

Quisiera entender el deseo utópico de las alucinaciones de Mónica y los *sacoleritos* como un *pasado vivo* –*lo que ha sido, pero que debía suceder de otra manera, y que por eso aún no ha sido*–, es decir, como la memoria de una promesa no consumada que reaparece una y otra vez en forma de relámpagos fugaces en lo que Walter Benjamin define como imágenes dialécticas. En estas imágenes, se forma una constelación indisoluble, un tiempo pleno, entre la experiencia del presente y del pasado cuando lo que se vive se relaciona directamente con lo vivido. Este reencuentro provoca un *shock* que interrumpe –hace estallar– la marcha triunfalista de la historia.

Empecemos nuestra reflexión sobre las imágenes dialécticas benjaminianas con un largo, pero necesario, análisis de las *Tesis de la filosofía de la historia*, las cuales son una dura crítica al historicismo porque éste es una apuesta teleológica que subordina la historia al porvenir, es decir, al mito del progreso. Los historicistas, según Benjamin, construyen una cadena abstracta e ilusoria en donde los eventos se organizan –*lo sucedido*– en una totalidad homogénea. Esta cadena crea un tiempo carente de experiencia que transcurre linealmente desde el pasado al presente y dirige arbitrariamente su mirada hacia el futuro. En el historicismo, sostiene el filósofo, el presente se torna en una instancia de tránsito en la cual no es posible tomarse una pausa para establecer correspondencias entre lo que se vive con lo vivido, pues el pasado ha sido transformado un dato o en experiencia muerta incapaz de dar sentido a lo actual.



La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general (27).

La mirada histórica hacia el futuro es heroica y basa su relato en los éxitos alcanzados y entre estos relatos se destacan tanto los de las gestas militares o nacionales como los del desarrollo económico. Benjamin, por el contrario, en uno de los “Fragmentos sueltos” de sus *Tesis* considera que una de las tareas del historiador materialista es “asumir la eliminación del elemento épico” (50). El ángel benjaminiano mira aterrado la catástrofe de la historia humana. Allí no ve triunfo alguno, sino que observa con horror los destrozos que ocasiona esa linealidad llamada progreso. Su mirada vuelve a las ruinas, quiere recomponerlo todo, mas no puede hacerlo. El huracán lo arrastra, le impide regresar en el tiempo y resucitar a los muertos, pero sus oídos no dejan de escuchar los lamentos de aquellas experiencias arruinadas –*aquello que no ha podido ser lo que debía haber sido*- exigiendo otra forma de existencia.

“El historicismo levanta la imagen “eterna” del pasado, el materialista histórico una experiencia única del mismo, que se mantiene en su singularidad” (Benjamin, *Tesis* 28). Benjamin desarrolla su filosofía materialista en el punto en el cual esa exigencia por otra forma de vida y la experiencia actual se cruzan entre sí, es decir, cuando lo que se vive entra en completa conexión con lo vivido. El pensamiento benjaminiano, de este modo, no es una metodología para describir lo ocurrido porque la historia no es un acontecer universal, cuyo procedimiento acumula un evento tras otro, sino una pluralidad de historias en donde la experiencia viva del pasado se constituye en la memoria de *lo que aún no es*, pero que exige ser *lo que debía ser*.

“El historiador que parta de esta comprobación, no permite ya que la sucesión de acontecimientos le corra entre los dedos como un rosario. Aprehende la constelación en que ha entrado su propia época con una muy determinada época anterior” (31).

Es por esto que, según Benjamin, el ángel no puede despertar a los muertos –*lo que ha sido*- tal como lo hacen los textos de historia. La labor del historiador está en descifrar esa experiencia viva que aún relumbra en el presente denunciando que lo que es debería ser de otra manera. Esto quiere decir que los acontecimientos adquieren sentido no porque ocurrieron de tal o cual manera (lo sucedido son los muertos) ni porque estén determinados por una causalidad o cronología específica, sino porque *lo que aún no ha sido* sigue vivo en *lo sido* y se hace visible justamente porque no está consumado.<sup>44</sup> Ese pasado vivo, entonces, se manifiesta en una imagen que en sí misma es una constelación en donde entran en tensión dos fuerzas: el presente –ya no como tránsito- y el pasado no consumado formándose entre ellos la constelación indisoluble introduciéndonos, de este modo, en el *tiempo pleno de ahora* –*jetztzeit*-. Sin embargo, la “imagen verdadera del pasado [*lo aún no sido*] pasa de largo velozmente [en alemán: *huscht*, n. del t.]. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulege, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible” (29). Cuando el materialista capta la imagen en la que su propia época se conecta con una anterior, estamos ante *imagen dialéctica*, un relámpago, cuyo resplandor contiene la fuerza redentora/vengativa para hacer estallar el *continuum* historicista y la locomotora del progreso.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> En las “Nuevas Tesis B”, este autor escribe: “la historia tiene que ver con interrelaciones y también con encadenamientos causales tejidos fortuitamente” (38).

<sup>45</sup> En las “Nuevas Tesis B”, Benjamin escribe: “La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado” (*Tesis* 39). En un fragmento suelto escribe: “La imagen dialéctica destella como un relámpago en medio de esta constelación de peligros. Es idéntica al objeto histórico, justifica que se haga saltar el *continuum*” (52). Unas cuantas líneas más abajo dice: “la imagen es aquella en donde el presente y el pasado se juntan para constituir una constelación. Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del presente con el pasado es una relación dialéctica, a saltos” (52). La constelación, el tiempo pleno del ahora, “se plasma en imágenes a las que se puede llamar dialécticas. Representan un ‘ocurrencia salvadora’ de la humanidad” (*Tesis* 59-60).

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante (20).

De acuerdo con Benjamin, el encadenamiento de eventos favorece a la clase dominante, la cual encuentra en lo ocurrido la razón de sus victorias. Las ruinas de lo que ha sido son las muestras de su poder, por eso quiere que sigan arruinadas. El pasado en tanto algo consumado no puede exigir nada, sino únicamente calla para alabar al victorioso. La reflexión materialista, por el contrario, considera que una de las tareas del historiador consiste en romper la empatía con el vencedor: “El sujeto de la historia: los oprimidos, no la humanidad” (54). Estas palabras sugieren que el resplandor, el *shock*, de la constelación materialista no coincide con la apuesta idealista de la historia como una tarea infinita o un proyecto emancipatorio que mantiene la mirada fija en el futuro. El término humanidad, de acuerdo con este autor, tan propio del historicismo socialdemócrata, es una categoría abstracta carente de experiencia porque el presente sigue siendo una continua espera por un *por venir* que nunca acabará llegar debido que el pasado ha sido convertido en materia muerta.

En cambio, según Benjamin, cada instante contiene la fuerza necesaria para detener la locomotora historicista, “sólo que esta tiene que ser definida en su singularidad específica, esto es, como la oportunidad de una solución completamente nueva ante una tarea completamente nueva” (30). El historiador materialista, entonces, se adueña de la tradición de los oprimidos en tanto desenmascara la catástrofe del triunfalismo de los vencedores. De ahí que la tradición de los vencidos se nutre “más de la imagen verdadera de los antepasados oprimidos que de la imagen ideal de los descendientes liberados” (26).

Después de escribir su libro sobre el barroco y familiarizarse con la corriente marxista, Benjamin intenta vincular sus estudios sobre la alegoría con el pensamiento revolucionario. De este modo, se encamina por una filosofía radicalmente materialista en la que el pensamiento abstracto cede completamente su lugar a los objetos cotidianos y la facultad mimética. La alegoría da paso a la imagen dialéctica, aunque cabe aclarar que existe una estrecha relación entre las dos como, por ejemplo, la fugacidad de su presencia o su apego a lo mundano. Sin embargo, a diferencia del alegorista del XVII que en última instancia se esfuerza por restablecer el contacto con el absoluto por medio de la naturaleza, la imagen dialéctica se propone ante todo redimir las mercancías descartadas que la lógica de la novedad del capitalismo deja en su marcha catastrófica.

En este sentido, los objetos arruinados ya no remiten a la divinidad ausente, sino que contienen la memoria de una promesa frustrada que demanda su realización. Benjamin retoma las tesis de Marx, quien entiende que el capitalismo consiste, por un lado, en la revolución permanentemente de las fuerzas productivas ocasionando, de este modo, una cadena infinita crisis y, por otro, en la expansión del fetichismo de la mercancía con la consiguiente subsunción del trabajo por el capital. En este modo de producción, predomina la lógica de la novedad que impide cualquier posibilidad de cambio y, gracias a ello, se impone la obsolescencia a los objetos y los cuerpos. Esto quiere decir que la novedad capitalista no es una liberación del pasado ni la emergencia de lo nuevo, sino la repetición infernal de lo mismo en la que todo se convierte inmediatamente en obsoleto.

Comparemos el capitalismo con el historicismo. Si el capitalismo es un *continuum* que impone el fetichismo de la mercancía, la imagen dialéctica es aquella imagen que en su brillo fugaz deja ver la ruina de la mercancía obsoleta, cuyo pasado vivo –su exigencia por otra forma

de existencia- hace saltar la lógica de la novedad. Benjamin, entonces, nos pone ante una paradoja. Por un lado, la mercancía es el lugar en donde el valor de uso sucumbe al de cambio, al espectáculo o a la fantasmagoría. En tanto la lógica de la novedad subyace a este fetichismo, el capitalismo se constituye en una linealidad infinita que produce mercancías incesantemente. En este proceso, las mercancías anteriores son desechadas una vez que han sido reemplazadas por otras nuevas, es decir, el capitalismo al igual que el historicismo también es un huracán que sólo deja ruinas a su paso. Sin embargo, y por otro lado, en estas ruinas, pervive la memoria de promesas de grandes realizaciones, las cuales se frustraron en el instante mismo en que sus ilusiones cobraron vida. En este sentido, las mercancías obsoletas son un pasado vivo, una experiencia frustrada que reclama la realización de ese sueño prometido que nunca se hizo realidad porque la misma lógica de la novedad se encargó de condenarlo a la obsolescencia instantáneamente. Cuando esta memoria de lo oprimido se vincula con la experiencia del presente, estamos ante una constelación, una imagen dialéctica, cuyo resplandor hace estallar ese disfraz de mal gusto con que se presenta la repetición infernal de lo mismo.

La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera. Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche. Imagen que exponen los pasajes que son casas a la vez que astros. Imagen que expone la prostituta que es a la vez vendedora y mercancía (Benjamin, “París” 185).

La imagen dialéctica al igual que la alegoría en vez de mostrar el triunfo de la historia, muestra la decadencia del progreso. En sus estudios del siglo XIX, Benjamin dio una relevancia especial a dos tipos de mercancía: la moda y la prostituta. Ambas imágenes son claros ejemplos de cómo el capitalismo hace de lo vivo una herramienta para la muerte. Las dos tienen un contacto directo con el cuerpo: la moda en tanto vestimenta y la prostituta en la medida en que es una persona que vende su propio cuerpo. La primera “prescribe el ritual según el que el fetiche

de la mercancía quiere ser venerado” (“París” 180). Este fetiche –lo inorgánico- se impone sobre lo orgánico –el cuerpo-, lo moldea a su antojo y lo transforma en materia muerta que puede ser desechada de acuerdo a las necesidades de las nuevas mercancías. “En lo vivo verifica los derechos del cadáver. Su nervio vital es el fetichismo que está sometido al sex-appeal de lo inorgánico. El culto de la mercancía le pone a su servicio” (180). En cambio, con la meretriz la distinción entre la vendedora y la mercancía se hace indistinguible. Su cuerpo en tanto vida sólo es útil si sirve para la venta. El valor de uso de lo vivo está supeditado al valor de cambio que necesariamente somete al primero a la lógica de la novedad y, con ello, la vida –lo orgánico- queda condenada a la obsolescencia, es decir, a la muerte.

Sin embargo, la moda al mismo tiempo que hace cadáveres de los cuerpos, según Benjamin, tiene una capacidad inigualable para anticipar *aquello que aún no sido*. “La moda tiene un olfato para lo actual, donde quiera que lo actual dé señas de estar en la espesura de lo de antaño. La moda es un salto de tigre al pasado” (*Tesis* 27). En este sentido, el historiador materialista debe aprender de la moda no para perpetuar la obsolescencia, sino para anticipar esas ilusiones frustradas que vienen del pasado, mediante las cuales también se desenmascara el fetichismo de la mercancía. O para decirlo de otra manera, en la fantasía de la moda se esconde un *pasado vivo* -unos sueños que debían llevarse acabo de otra manera- y, de acuerdo con Benjamin, el reto está en robar al capitalismo ese *olfato para lo actual* para, de este modo, interrumpir la catástrofe de la novedad y el *continuum* de la repetición de lo mismo.

### **2.3.2 La fugacidad de la intoxicación y la obsolescencia de la vida**

Gaviria le cuenta a Jorge Ruffinelli que *La vendedora* nace de la coincidencia entre lo que serían dos experiencias marginales: a) el cuento del danés Hans Christian Andersen, “La vendedora de

fósforos”, que narra la muerte de una niña en una fría noche de navidad, quien delira con su abuelita y justo antes de morir se reencuentra con ella y b) la experiencia de unas niñas de la calle en Medellín que, ante la inclemencia de su abandono, se intoxican con pegamento –en lugar de los fósforos- para reencontrarse con el hogar que algún momento sin saber por qué desapareció de sus vidas. El director colombiano dice que Liliana Giraldo, la actriz que tiene el papel de Claudia, le comentó que se *ensacolaba* “para volver a alucinar con su abuelita que se había muerto y que la abuelita se le aparecía en las alucinaciones y le hablaba y ellas conversaban” (Ruffinelli 82). De este modo, la materialización del sufrimiento hizo coincidir dos historias: la primera, una historia de ficción que sucede en Europa en el siglo XIX y, la segunda, una experiencia de vida que continúa ocurriendo en el mundo suburbano de Medellín y otras periferias del mundo contemporáneo. Gaviria comenta que gracias a los relatos de las alucinaciones de sus actores, descubrió la importancia de la droga para los niños marginales y, en especial, que aunque el consumo de *sacol* tenía alguna relación con la subsistencia, estaba ligado total e indisolublemente al ámbito de los afectos.

A través de las entrevistas con las niñas, me daba cuenta de que la droga era casi la única manera por la que ellas se acordaban. Como que encontraban los caminos para volver a esos amores primeros que perdieron y cuya pérdida significa caer en la calle y no volver nunca a la casa, pero la casa tomada de una manera como el lugar en donde existe el amor, y los vínculos con algunas personas que quisieron (Ruffinelli 82).

¿Cómo relacionar los delirios con las imágenes dialécticas? ¿Cuáles son las características de las imágenes alucinadas? Benjamin en la nota introductoria de su texto de “Haschisch en Marsella” (1933) escribe lo siguiente:

Uno de los primeros signos de que el haschisch comienza a hacer efecto “es un sentimiento sordo de sospecha, de congoja; se acerca algo extraño, ineludible..., aparecen imágenes y series de imágenes, recuerdos sumergidos hace tiempo; se hacen presentes escenas y situaciones enteras; provocan interés por de pronto, a ratos goces, y finalmente, si uno se aparta de ello, cansancio y

pena. Queda el hombre sorprendido y dominado por todo lo que sucede, incluso por lo que él mismo dice y hace. Su risa, todas sus expresiones chocan con él como sucesos exteriores. Alcanza también vivencias que se avecinan a la inspiración, a la iluminación... [...] Todo lo cual no se realiza en una evolución continua, sino que lo típico es más bien un cambio ininterrumpido del estado de vigilia al de ensueño, un permanente ser arrojado y zarandeado, que termina por ser agotador, entre mundos de la conciencia enteramente diversos; este hundirse o emerger puede ocurrir en pleno proceso...” (*Haschisch* 27).

Comparemos la intoxicación de Benjamin con las de Mónica. En los dos casos, no existe una evolución ordenada de los eventos. Los delirios aparecen y desaparecen sin que se pueda predecir cuándo sucederán de nuevo. No obstante, es posible dividir los delirios de la niña en dos secuencias dada la forma en que se manifiestan. La primera se compone de tres alucinaciones que ocurren por separado: a) la abuela aparece en el centro de Medellín, camina en medio de dos pequeños en dirección contraria a la de su nieta dando la mano a otra niña, b) la estatua de María Auxiliadora y la señora se funden en un solo ser en el puente sobre el río Medellín y c) la mamita está en su pieza trabajando con papeles, mientras Mónica le sirve un chocolate caliente. La segunda secuencia, descrita al comienzo de este análisis, ocurre al final la película y tiene otras tres alucinaciones que suceden una detrás de la otra: a) la mamita ocupa el centro en el banquete familiar, b) la abuela está parada debajo de la puerta que conecta su cuarto con el resto de la vivienda llamando con la mano a su nieta y c) el rencuentro final entre Mónica y su mamita cuando la pequeña cierra los ojos –muere- en los brazos de la abuela.

Gaviria comenta lo siguiente sobre lo que más le atrae del cuento de Andersen: “el hecho de que el final feliz para la protagonista sea un final triste para el lector” (Ruffinelli 82). De ahí que en el último delirio, se ve a Mónica caminando llena de gozo hacia los brazos de su abuela, por fin puede abrazar a su mamita para nunca más separarse de ella, lo tremendo del hecho es que ahora ambas están muertas por lo que la felicidad de la pequeña vendedora en el final de la película tampoco coincide con la de la audiencia. Las demás alucinaciones tienen un final muy



triste porque el reencuentro de la niña con la abuela siempre se frustra en el instante mismo en el que ocurre. Mónica mira con desesperación cómo su mamita se le aleja dejándola en ese mundo hostil en el que vive. Ante la desaparición de la imagen de la abuela y con la intención de recuperar esta cálida presencia, Mónica vuelve a *engalocharse*. La imagen de su mamita reaparece, pero para volver a desaparecer después de unos momentos. La muchacha inhala una vez más para recuperar a su abuela, quien sin el pegamento la abandona por completo. Dejar el *sacol*, por tanto, para la niña significa deshacerse de lo máspreciado y Mónica prefiere la muerte a perder de vista a su abuela.

Las imágenes de la mamita son claras remembranzas del pasado de Mónica. Lastimosamente su abuela falleció hace poco tiempo y, tras esta desgracia, esta niña siente que se le acabó la protección quedando como los pies desnudos de Chinga. Así como le ocurre a Benjamin con su experiencia con el *hashish*, las intoxicaciones de la pequeña vendedora con el pegamento pasan de un estado de alegría e iluminación a otro que la sumerge en la desilusión. En la penúltima escena del largometraje, descrita al inicio de este análisis, los espacios exteriores fríos, agrestes y con un aura de indefensión, alternan con los interiores cálidos que gracias a los efectos del *gale*, adquieren una atmósfera hogareña. Los delirios muestran el desencuentro entre la realidad –el mundo de la calle– y la fantasía –el recuerdo de un hogar. La experiencia intoxicada, de este modo, nos introduce en una dialéctica entre la ruptura brutal de lo real y el éxtasis de la intoxicación: el delirio interrumpe la dureza de lo real por un instante para luego regresar a la vida sobria tan llena de hostilidad.

Pensemos en el lugar en el que suceden las tres últimas alucinaciones: los escombros de la pieza de la abuela. La casa destruida no sólo remite a la vivienda demolida, sino que también es una analogía de la familia de nuestra protagonista; pero las ruinas tampoco se limitan a su

familia, sino que además se extienden por toda la historia de Mónica. Sin embargo, gracias a la intoxicación, la imagen de la abuela tiene un resplandor que da a la vivienda destrozada una atmósfera cálida y agradable, pero para la desgracia de la pequeña se trata de una presencia fugaz. En cada alucinación, la muchacha se reencuentra con su abuela a quien suplica desesperadamente que no la abandone: “*Yo me voy con usted a donde sea*”, grita; pero a la ilusión le sigue la profunda desilusión de volver a la realidad. La imagen de la mamita, en este sentido, tiene una connotación afectiva tremendamente dolorosa en tanto es ese pasado no consumado que nunca debió ser lo que es; sin embargo, es una paradoja porque al mismo tiempo que muestra la desolación de Mónica, allí la experiencia del pasado da completo sentido a la del presente, es decir, se forma una constelación indisoluble entre las dos y se reencanta ese mundo en el cual la violencia se ha hecho costumbre.

Si Benjamin nos había dicho que la imagen verdadera del pasado pasa velozmente en el instante de su inteligibilidad para nunca más volver, cada alucinación es una imagen verdadera de ese pasado que cruza por el presente Mónica para desaparecer unos segundos después. Asimismo, según el autor judío-alemán, cuando se forma una constelación entre la experiencia del presente y del pasado estamos en el tiempo pleno del ahora. El gozo de Mónica cuando ve a su mamita lo confirma, pero simultáneamente a esta emoción le sucede una gran depresión, es decir, la realización plena de este personaje dura apenas un instante que la regresa de inmediato a la dureza del abandono en la calle. La imagen del pasado, de este modo, más que una realidad se constituye en una utopía que justamente tiene vigencia en tanto no ha sido consumada.

El *Tercer Cine* o Nuevo Cine Latinoamericano concebía la utopía revolucionaria como un horizonte alcanzable en el futuro próximo por el cual valía la pena hasta morir si era necesario. La imagen de Sixto en *La sangre del cóndor* de Jorge Sanjinés es bastante elocuente.

Al final de esta gran película, este personaje regresa a su comunidad levantando un fusil para combatir contra la injusticia y luchar por una sociedad más justa, es decir, para combatir por una utopía que considera completamente posible. En *La vendedora*, el escenario es diferente: primero, la conciencia de Mónica no está alienada por la sociedad de consumo o la ideología del mestizaje, es decir, ella nunca adquiere una conciencia para sí mediante la cual identifica su verdadero interés de clase. Esta niña es una desclasada que su propia clase expulsa del hogar y encima cuando regresa a las comunas la reciben muy mal: el Zarco la roba y su familia la desprecia. El regreso a la comunidad no le ayuda a adquirir una nueva conciencia por lo que ella es incapaz de levantar el fusil para dirigir la lucha simple y llanamente porque sus familiares la quieren lo más lejos posible de la casa. Segundo, el estado sobrio o la conciencia en vez de ayudarle a despertar de la alienación, la sumergen en la depresión y le quitan a su mundo el poco encanto que tiene, es decir, sin sus alucinaciones su utopía desaparece por completo. La droga, por tanto, le es más útil a la pequeña vendedora que cualquier conciencia de clase por más verdadera que ésta sea, pues la niña puede reencontrarse con su utopía gracias al *gale*. En pocas palabras, los delirios la introducen al ámbito de los afectos los cuales la ayudan a combatir la desolación, mientras que el estado sobrio poco a poco la va destruyendo.

El deseo utópico de Mónica en vez de tener al futuro como su horizonte, vuelve la vista al pasado y quiere encontrar allí las razones de su desgracia al mismo tiempo que su posible realización: la imagen de su mamita es lo que da sentido a la vida de esta niña, pero no se trata de un pasado centrado como podría entenderlo Sixto. Aunque los protagonistas de estas dos películas están al tanto que la historia está llena de opresión, el boliviano retoma su identidad indígena –su pasado– para reencontrarse con su mundo y luchar por un ideal de libertad que está convencido está por venir. Mónica, en cambio, no tiene porvenir y mira su pasado con otros ojos.

Éste no es una fuente de autoridad porque *lo que ha sido*, su familia, no la acepta, es decir, no existe la posibilidad recentrar su identidad para desde allí diseñar una estrategia de lucha.

Mónica delira con su abuela ya que está imagen la conecta con un pasado vivo, pues ella nunca debió ser arrojada a la calle. Cuando la niña alucina, relaciona lo que vive con lo vivido, su falta de hogar adquiere un hogar, pero ni bien se cumple su anhelo, éste se esfuma en el aire inmediatamente. Benjamin dijo que las mercancías son imágenes paradójicas: por un lado, son la forma como el fetichismo se apropia de la vida para la muerte sometiendo al valor de uso al de cambio y luego al de exhibición; pero, por otro, en tanto objetos obsoletos contienen la memoria de un pasado vivo que demanda vivir de otra manera. La historia de Mónica se parece mucho a las mercancías obsoletas, es una ruina; pero en la medida en que mantiene un deseo (el recuerdo de su abuela), su utopía tiene el poder necesario para hacer estallar la linealidad del fetichismo de la mercancía, no porque se vaya a realizar en el futuro, sino porque sabe que *lo sucedido* nunca debió ser lo que es y, de este drama tan tremendo, la gran promesa del provenir es la verdadera responsable. O si se prefiere, la realización del deseo utópico de Mónica no está en el futuro o en la espera infinita que sigue prisionera del historicismo. La utopía de la niña se materializa en una imagen fugaz no porque transforme la realidad, sino porque interrumpe el paso arrollador del fetichismo de la mercancía y su mortal obsolescencia relacionando el presente con lo vivido.

Estoy al tanto de las advertencias que Herlinghaus hace sobre el riesgo de reificar al ángel de la historia como una nueva teórica emancipatoria que se encuentra prisionera de una noción idealista de libertad. O, más importante aún, el peligro de transformar la melancolía o la redención mesiánica “en modelos de explicación y proyección ‘autónomas’” (*Renarración* 173),

que nos sumergen irremediabilmente en un tiempo homogéneo abstracto.<sup>46</sup> A pesar de estas importantes advertencias, considero adecuado e importante pensar las alucinaciones de Mónica como imágenes dialécticas que unen el presente con el pasado en una experiencia indisoluble. No se trata de una historia de éxito, sino de fracasos en donde cada uno de éstos revela la catástrofe de la historia y desmiente las grandes utopías emancipatorias que hacen del pasado un evento consumado como si el presente no tuviera grandes deudas con él.

Se podría decir –aunque tomando muchos riesgos por lo desprestigiado del término- que los delirios de la pequeña vendedora son emancipatorios de una manera alternativa y suceden a través de *shocks*. La intoxicación no nos conduce a una nueva etapa histórica ni se aferra a un ideal esclavizante de la libertad ni, como ya lo sugerí, transforma el mundo material, pues su praxis está en otro lado. Benjamin insistía que entre las tareas del historiador materialista está “cepillar la historia a contrapelo” (*Tesis* 22). Esto significa que estaríamos ante una emancipación de carácter negativo, una crítica radical que va en contra-corriente y cuyo origen es una experiencia tremendamente dolorosa (oprimida); pero en la medida en que no es una crítica consciente, sino que ocurre por medio de la intoxicación, supera la negatividad porque se

---

<sup>46</sup> Sobre los conceptos de melancolía y mesianismo en Benjamin, volveremos con mayor detalle más adelante. Sin embargo, me gustaría aclarar que comparto plenamente con la crítica que hace Herlinghaus, por ejemplo, a Beatriz Sarlo, quien, en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, reacciona contra lo que denomina la nueva “Internacional académica” (90): los estudios culturales, los cuales, según la autora, son el tema de moda –*el infernal regreso de lo mismo*– que trajo la globalización. Sarlo levanta la consigna: “Olvidar a Benjamin”, para evitar la “banalización indiferente” (89-90) del pensamiento benjaminiano por parte de esta “nueva academia” que, cree, lo han reducido muy superficialmente a la figura del *flâneur*. Esta autora, en su defensa de la dimensión estética y “los textos que pertenecen a la tradición de crítica literaria” (87), sostiene que hay que leer correctamente a Benjamin en cuya reflexión encuentra “una *nostalgia de la totalidad* al mismo tiempo que ésta va siendo erosionada en la dimensión estética y el mundo de la experiencia. Benjamin es un escritor de la crisis, pero no su apologista” (86). Esta “nostalgia de la totalidad” y la defensa lo estético serían claras muestras de lo que Herlinghaus, con mucha agudeza, llama “modelos de proyección autónoma” que dicen más de quienes emiten estos comentarios que de la cultura, la realidad social o la “mala lectura”. Asimismo comparto con Beverley cuando afirma que el *neoarielismo* latinoamericano da un giro neoconservador cuando intenta recuperar el papel del intelectual, el crítico literario entre ellos, como el “nuevo censor” de la cultura y la consigna, “Olvidar a Benjamin”, corre el serio peligro de caer en esta actitud conservadora.

trata –como bien lo entiende Herlinghaus- de una afectividad marginal al interior de una guerra por los afectos que resiste al expansionismo represivo de la razón globalizadora.

A diferencia de lo que sucede con Sixto en *La sangre del cóndor*, la posición de Mónica nunca es recentrada después de las alucinaciones, sino todo lo contrario, tras ver cómo su abuela se le aleja, se angustia mucho más. Los delirios no son una totalidad o un llamado universal, sino un cúmulo disperso y heterogéneo de imágenes que aparece y desaparece constantemente. Cada alucinación es un relámpago que cepilla las mentiras de la globalización desde el dolor y la experiencia oprimida, pero este *shock* no sienta posiciones de autoridad ni puede ser confundido con la adquisición de una conciencia histórica.

Mirar el sufrimiento por medio de los delirios, sin embargo, no significa hacer una apología del dolor, sino justamente lo contrario. No se trata de buscar el dolor por todos lados aun en donde no existe y correr el riesgo de reificar lo que podríamos llamar una “pornografía del sufrimiento”. El potencial crítico de los delirios, entonces, ante todo consiste en una reafirmación de la vida. Los delirios aunque son dolorosos, también se constituyen en pequeños momentos de gozo mediante los cuales se vincula lo actual con la vida vivida. O, para decirlo con otras palabras, las alucinaciones no tienen un lugar propio porque se ubican en una zona ambivalente entre el sufrimiento que representan las ruinas de la vivienda de la abuela y la historia de vida de la protagonista, y el éxtasis de la presencia de la mamita que devuelve el orden a un sitio previamente demolido por los tractores de la globalización.

Es por esta razón que el *shock* en *La vendedora* no está la imagen de *los descendientes liberados*, sino en la de *los antepasados oprimidos*. Los ancestros oprimidos en este caso se relacionan con ese pasado vivo que no debió ser *lo que ha sido*. No se trata de reificar una concepción idealista que se aferra a la humanidad y, por ende, historicista, sino de construir una

base para desarrollar experiencia compartida y compartible. Desde mi lectura la mirada del ángel es completamente compatible con la del narrador porque lo que está en juego en ambos es la construcción de experiencia en un mundo en donde se la ha ido eliminando después de tanta destrucción. Los delirios de la protagonista no suponen la realización de una gran promesa universal, son bastante más sencillos y nos demandan imaginar una nueva forma de existencia, la cual en la medida en que no ha sido consumada, todavía carece de nombre y, por ende, no sabemos cómo ni cuándo se llevará a cabo.

Michael Taussig, en *Walter Benjamin's Grave*, establece una correspondencia muy importante entre la imagen dialéctica y la narración en el pensamiento benjaminiano porque entiende que ambas tienen como punto de encuentro la muerte. El investigador australiano viaja al lugar en donde murió Benjamin, Portbou, para visitar su tumba, la cual en realidad se trata de una fosa común. Taussig se enfrenta, primero, a una contradicción personal, porque considera que hacer una peregrinación a esa población fronteriza para rendir culto a Benjamin desdice completamente del pensamiento benjaminiano. Segundo, en Portbou, se encuentra un monumento hecho por Dani Karavan en conmemoración a la muerte del filósofo judío-alemán, quien justamente se resistía a este tipo de obras porque consideraba que esconden tras de sí la violencia de la barbarie de la civilización y, en cambio, prefería pensar en unas imágenes fugaces.

Taussig, sin embargo, encuentra una salida doble a su dilema, entiende que el monumento a Benjamin en realidad remite a todos aquellos seres humanos anónimos que fueron masacrados en la guerra civil española. En ese pequeño pueblo, donde ocurrió la última batalla de la Guerra Civil española, hay otras fosas comunes de la dictadura franquista, las cuales por las hipocresías de la historia de los vencedores -la máscara de una nueva democracia- se han mantenido en el

silencio: sin nombre. En este caso, la propia muerte de Benjamin se transforma en una imagen dialéctica que comunica la vivencia actual con el horror de esos muertos lanzados impunemente a las fosas. Ir a Portbou, entonces, no es un peregrinaje a la memoria del que muchos han calificado como el mejor crítico cultural del siglo XX, sino recordar a aquellos sin nombre que fueron masacrados y sobre los que pesa la condena del olvido. El monumento no rinde culto al filósofo, más bien y gracias a la fama de un intelectual también víctima de la guerra presta el nombre a aquellos seres humanos con quienes el presente mantiene cuentas pendientes; pero que para evadir sus deudas con el pasado se escuda bajo otros discursos como, por ejemplo, el de la seguridad o la guerra contra el terrorismo. De este modo, este antropólogo discute la tesis de Scholem, quien definitivamente comprobó que la tumba de Benjamin en el pequeño pueblo fronterizo en los Pirineos, era falsa. Taussig se da cuenta que en Portbou no es la muerte de Benjamin la que interesa, sino la de esas personas masacradas por el franquismo.

El investigador australiano cuenta que viajaba en el tren a Portbou junto a una persona que parecía de origen árabe, quien seguramente se dirigía a Francia. Este hombre, describe, estaba muy tenso y cargaba un maletín negro como si allí escondiera un tesoro. Taussig inmediatamente supone que se trataba de un migrante ilegal que tenía una urgencia para cruzar la frontera. Esta imagen fugaz de un viajero, como un relámpago, despierta en el antropólogo la imagen de los judíos masacrados por los nazis en la segunda guerra mundial, entre ellos, un intelectual que quería cruzar la frontera franco-española para ir a Estados Unidos y de quien se afirma viajaba con un maletín negro que protegía más que a su propia vida. Asimismo, el origen árabe le trae a la memoria la imagen del drama de los palestinos quienes son sometidos a un estricto control militar que cínicamente dice defenderse de las amenazas de quienes mantiene incomunicados – constantemente agredidos en su propio territorio- e impotentes miran cómo avanzan los



asentamientos israelíes ilegales en su tierra. Taussig descubre que la preocupación por un maletín negro –el cual tras revisar los documentos de aduana y del hotel es más factible que nunca haya existido- ha reemplazado al interés por vidas humanas urgidas como es el caso del migrante ilegal o masacradas como los pobladores vascos en España justamente cuando Benjamin fue el primero en sostener que los bienes culturales –lo que ese maletín representa para la academia actual- “deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a su vez un documento de barbarie” (Tesis 21-22).<sup>47</sup>

Benjamin, en su texto “El narrador”, plantea que “la muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad” (121) Por tanto, la tumba de este filósofo, para Taussig, es una imagen dialéctica que despierta imágenes fugaces, relámpagos, –la imagen de ese migrante con un maletín negro que seguramente es sólo producto de la imaginación del australiano- mediante las cuales se puede relacionar diferentes experiencias y narrar indefinidamente la vida y muerte de las víctimas del franquismo, del nazismo y de la

---

<sup>47</sup> Sarlo para explicar el suicidio de Benjamin invierte su séptima tesis y escribe: “todo acto de barbarie puede suponer, por parte de quien lo soporta, un acto de cultura” (19); entonces, la sobredosis de morfina que este filósofo se administró fue una forma de recuperar la dignidad humana frente a la barbarie nazi. La crítica argentina sugiere que el hecho de que el *Libro de los pasajes* quedara inconcluso es el dato más resplandeciente de la biografía de su autor, quien por la carencia de una “sabiduría administrativa del profesional” (18) –justamente por su cultura tan refinada-, “nunca se sintió en ninguna parte” (19). A mi entender, según la autora, la vida de Benjamin y su libro se constituyen en una imagen de la Alemania y la Europa de la época en donde la cultura y la política iban por caminos opuestos y la segunda terminó matando a la primera. Si mi interpretación es correcta, este gesto -aunque muy sutil- sobrevalora la cultura aún a pesar de analizarla desde el punto de vista de los oprimidos, pues se aferra más al maletín que a la urgencia de la persona. La gran mayoría de muertos en esta guerra ni siquiera tuvo la opción de consolidar una posición crítica mediante el suicidio, es decir, la cultura propiamente no estaría ni sería de las víctimas. Taussig plantea una lectura más interesante, según la cual, hay que olvidarse del maletín porque la fosa común en donde se encuentran los restos de Benjamin no es producto de la decisión de un intelectual que se negaba a ser capturado por el nazismo, sino la historia de muchas otras personas que nadie recuerda y que trasciende completamente a la Segunda Guerra Mundial o la decadencia del proyecto europeo y continúa en el presente. Sarlo hizo una peregrinación a Portbou para reencontrarse con la cultura y un proyecto crítico; mientras que Taussig trató de ir más allá porque entendió que la romería por la cultura sigue escondiendo una barbarie porque al sobrevalorar el suicidio de Benjamin, se olvida de todos aquellos otros que fueron lanzados y olvidados en las fosas comunes. El investigador australiano prefiere pensar en la condición humana del inmigrante ilegal y se resiste a dar sentido a esta experiencia tan dolorosa a partir de la pérdida de un maletín, el cual parece ser que nunca existió.

actual “guerra contra el terror”, por ejemplo, que se escuda mañosamente en el argumento falaz de la legítima defensa, cuando en realidad no deja de agredir y destruir la vida de muchas personas. De forma similar, los delirios de la pequeña vendedora no remiten propiamente a una experiencia individual de este personaje, sino a la de todos esos otros niños anónimos que vagan por las calles y para quienes el mañana está clausurado. Mónica les presta un nombre a aquéllos que han sido enterrados en las fosas comunes del *no futuro* en Medellín. La imagen de esta muchacha también se parece a la imagen de ese migrante ilegal con su maletín que vio Taussig en el tren a Port Bou, puesto que ella permite asociar su experiencia con otros lugares del planeta en donde hay demasiadas personas que viven en condiciones similares.

Los delirios no se encierran en sí mismos, sino que de ellos surgen incesantemente nuevas imágenes, como las de las otras víctimas de la globalización, las de los caídos y los desplazados por la guerra intestina en Colombia y en el mundo entero. Esa mentira de la seguridad ciudadana se parece al franquismo, al nazismo, a la guerra contra el terror, es decir, se trata de la historia de los vencedores que en vez de defender la vida de “los ciudadanos”, arruina la de mucha gente a quienes cínicamente les priva de la ciudadanía para mantener lo que Benjamin, en su octava tesis, llama un estado de excepción y hacer de la muerte una costumbre. Las imágenes de Mónica y los suyos narran desde las ruinas de su experiencia en la calle cómo la muerte es la norma en el mundo contemporáneo. Sus vivencias no cesan de producir nuevas imágenes, las cuales nos hablan de otras formas de terror que continúan destrozando la vida y la experiencia.

Taussig, en un pequeño texto “Las ciudades del yagé”, analiza una descripción de William S. Burroughs sobre las ciudades-montaje: “un lugar donde el pasado desconocido y el futuro emergente se unen en un zumbido sordo. Entidades larvales esperando una forma de vida” (11). El investigador australiano entiende que Burroughs sólo pudo realizar esta clase de descripciones

por los efectos del yagé y lo interesante de este tipo de imágenes es que él intoxicado intenta entrar a la imagen alucinada. El indígena Florencio en el Putumayo colombiano contó al antropólogo que cuando consumió esta droga alucinógena también vio una ciudad y quiso unirse al ejército de chamanes. Taussig establece una comparación muy original de estas descripciones con *la fugaz imagen verdadera del pasado* de Benjamin. Según aquél, este filósofo a su vez llegó a esta tesis gracias a su experiencia previa con drogas, las cuales lo llevaron a un estado alterado de conciencia. La imagen dialéctica, en consecuencia, es similar a una ciudad-montaje: a) porque su método es el *colportage* que tiene como base una mezcla entre el montaje cinematográfico y el caminar por la ciudad (el *flâneur*) y b) porque en la imagen dialéctica el pasado desconocido y el futuro emergente se unen en un zumbido sordo.

Benjamin, a decir de Taussig, “mantenía la esperanza de una redención de las injusticias del pasado mediante el recurso de penetrar en esa imagen fugaz” (13), o sea, de meterse en la imagen al igual que Burroughs y Florencio. Como hemos dicho, este filósofo considera que el estado de excepción es la regla y el mundo de Mónica es un típico estado de excepción en donde la muerte prima sobre la vida. En las alucinaciones, la pequeña quiere entrar en las imágenes e irse con su abuela. Allí la experiencia del pasado se funde con la del futuro emergente que con su zumbido que hace estallar el historicismo de la ciudad global que expande la exclusión en una manera similar a sus predecesoras: Roma con la civilización y España con la colonización. La ciudad-montaje de Mónica es un intento por despertar de la pesadilla de la globalización gracias a los sueños que proporciona la experiencia intoxicada.

La imagen de la abuela es una ciudad-montaje que remite, por un lado, a los destrozos de la civilización que dejó sin hogar a su nieta y, por otro, al deseo utópico en donde lo que se vive entra en contacto con lo vivido. Mónica desesperada quiere entrar en la imagen para adquirir los

poderes de la curación, pero la imagen es fugaz; sin embargo, le ha permitido construir experiencia al transmitir a la audiencia el constante asecho de la muerte. Algunos espectadores vemos una ciudad-montaje en *La vendedora*, queremos entrar allí para recomponer las cosas y despertar a los muertos, pero no podemos porque el huracán del progreso nos arrastra también a nosotros; sin embargo, en el camino, hemos perdido la empatía con los vencedores y aprendido que las imágenes no son de los descendientes liberados, sino de los antepasados oprimidos que reclaman justicia, es decir, otra forma de existencia. Nos hemos dado cuenta que la historia no es de los grandes héroes victoriosos, sino de aquellas personas anónimas que reclaman un nombre para no caer en el olvido al que les condena el *no futuro* contemporáneo. *La vendedora* en tanto ciudad-montaje no promete un futuro, sino que allí coinciden en un zumbido sordo el pasado desconocido –lo oprimido– y el futuro emergente que intenta dar un nombre a esa experiencia que todavía carece de él. La ciudad-montaje nos entrega los poderes de la curación en la medida en que nos hace entrar en la imagen y así nos ayuda a despertar de la pesadilla de la globalización gracias a los delirios de una niña de la calle.

### **2.3.3 Las imágenes dialécticas de los delirios y sus estallidos**

Gershom Scholem, en *Walter Benjamin y la mirada del ángel*, analiza las dos versiones de un texto que su amigo escribió en Ibiza en 1933: “Agesilaus Santander”. Allí se describe un ángel que seguramente más tarde sirvió de modelo para el ahora famoso *Angelus Novus* de las tesis. Dejemos de lado el anagrama del título que esconde *Angelus Satanás* o la relación del narrador con el este ángel y el motivo de su nombre; prestemos atención únicamente a lo que se dice de los ángeles nuevos:

La cábala cuenta que Dios crea a cada instante un infinito número de ángeles nuevos, cuyo único propósito antes de disolverse en la nada, es cantar por un instante Su gloria delante del Trono (44).

Estos ángeles cantores son fugaces, ni bien cumplen su función se disuelven en la nada. La vida de los niños callejeros de Medellín es como la de estos ángeles, están condenados a desaparecer muy pronto. Agesilaus Santander se molesta con el narrador de la historia porque lo distrae de su objetivo, cantar a Dios, y le hace pagar caro. En cambio, la evanescencia de los niños es aun más profunda, nadie se molesta en distraerlos porque para ellos no hay ningún propósito en este mundo. Beverley señala que “[l]as vidas que se retratan [en el cine de Gaviria] son como los fuegos artificiales...: no duran mucho” (“Los últimos” 19). Las luces de bengala - clara referencia a los fósforos en el cuento de Andersen- son como los ángeles nuevos porque sus chispas celebran la llegada de la Navidad, pero a diferencia de ellos que desaparecen, éstas se transforman en un resto inútil -obsoleto- una vez que su llama se ha extinguido. La fugacidad de los fuegos pirotécnicos también se asemeja a la vida de Mónica y sus compañeros, la vida de estos chicos al igual que las chispas se apaga en el mismo instante en que su brillo se hace presente, o sea, mueren cuando apenas están empezando a vivir. Sin embargo, la relación de los fuegos artificiales con los ángeles es diferente a la que tiene con los niños. Con los primeros, tienen en común acciones felices alaban a Dios o anuncian una buena nueva, en cambio con los segundos les liga el sufrimiento. Las luces de bengala una vez que cumplieron su promesa, son desechadas como ruinas inútiles; la vida de los niños, en cambio, es doblemente dolorosa, por un lado, son “los desechos” que se tira a la basura; por el otro, siempre fueron desechables porque su vida no “vale la pena”.

Si el *Angelus Novus* contempla con horror aquellas promesas modernizadoras que auguran un porvenir venturoso para la humanidad a costa de duro esfuerzo cuestionando: ¿cómo

puede haber progreso si objetivo fundamental: velar por “el futuro” -los niños- ha sido dejado a un lado? ¿Qué porvenir puede tener Mónica si tiene los días contados? ¿Cómo es posible mantener la confianza en una promesa que exige como pago la vida de muchos niños? Los ángeles nuevos, en cambio, preguntarían: ¿por qué los niños de Medellín desde que nacieron son desechos? ¿Cuál es el propósito de su existencia? Los mismos niños de la calle, escribe Gaviria, “me han confesado en voz baja, que ellos están ahí, puestos en cualquier lugar del mundo, como un paquete transitorio sobre una mesa, pero no saben para qué” (“Los días” 40). Al final de la penúltima escena, la explosión de los fuegos artificiales no sólo anuncia la llegada de la Navidad, sino que también trae la amarga noticia de una muerte innecesaria. Entonces, la muerte sería la única respuesta que tenemos para las preguntas de los ángeles cantores y de los propios niños porque parece que estos últimos nacieron exclusivamente para morir. Los pequeños, a diferencia de esos seres celestiales, nunca “valieron la pena” en el ayer; tampoco “la valen” en el hoy, pues su presencia sólo les alegra a sus propios compañeros y a veces ni a ellos mismos. Sobre el mañana los ángeles conocen la respuesta mejor que nosotros porque tanto ellos como los niños lo tienen clausurado.

Los fuegos pirotécnicos y las bengalas también permiten otra lectura. Si seguimos las ideas de Benjamin, las chispas serían aquellos relámpagos de luz que muestran una experiencia oprimida: una vida que se pierde, pero que no debería perderse. Son imágenes que aunque apenas duran un instante al igual que la vida de los niños callejeros –ni siquiera supera la infancia- develan las contradicciones de la geopolítica contemporánea en todas sus dimensiones, es decir, estamos ante lo que Benjamin identificó como imágenes dialécticas. El ruido de las explosiones de los fuegos pirotécnicos hacen estallar las historias de éxito o felices, pues la alegría que comunican simultáneamente nos muestra una catástrofe que nunca debió suceder: la

muerte de Mónica. Las explosiones son el *shock* que interrumpe la marcha hacia el futuro, haciéndonos volver la vista atrás y así vincular lo que se vive con la vida vivida construyendo, de este modo, experiencia.

Las historias de triunfo tanto para los espectadores como para los personajes están completamente ligadas a la muerte. La contradicción entre la felicidad del personaje y la tristeza de la audiencia muestra el divorcio entre los ideales de éxito y lo que se vive. El éxito para Mónica –reencontrarse con su mamita- significa dejar de vivir; mientras que para la audiencia, la historia de triunfo de la modernización es una historia tremendamente dolorosa porque narra la muerte de niños como la pequeña vendedora. Los estallidos finales de *La vendedora*, entonces, despiertan al espectador de la ilusión de la globalización mostrándole que ésta expande la muerte hacia quienes se supone se debería proteger en primer lugar: los niños. En este sentido, las bengalas contienen un poderoso caudal crítico que cuestiona la sociedad contemporánea desde sus cimientos debido a que no anuncian una buena nueva, sino fundamentalmente la catástrofe del *no futuro*. La película, por tanto, no es una colección de relámpagos de luz que se pierden una vez que ha terminado de contar su historia, sino la puesta en escena de muchísimas imágenes dialécticas, cuyo resplandor hace explotar la narrativa del progreso. La profusión de estas imágenes tan llenas de vida hala el freno de emergencia al horror que trae consigo el metro de la globalización. Éste pasa de largo en la película, sólo se cruza por un segundo en la vida de Mónica, pero bastó ese instante para acabar con todo. Sus vientos huracanados ya antes habían destruido la pieza de su abuela y el hogar de la niña, luego, arrasó con la vida del Zarco y la pequeña vendedora dejando malheridos a Milton y a Judy en el camino.

## **2.4 EL DRAMA POR LA SOBREVIVENCIA: ILUMINACIONES PROFANAS, ALEGORÍAS Y LA ESTÉTICA REDENTORA DE LA PROFUSIÓN**

### **2.4.1 El materialismo de la redención mesiánica y la alegoría**

Susan Buck-Morss, en *The Dialectics of Seeing*, divide el pensamiento de Benjamin en tres períodos. El primero de 1917 al 29, en donde prima un interés por la teología del judaísmo con claras referencias al lenguaje bíblico de la creación o la figura del Mesías. El segundo de 1929 al 34, en el cual el autor entra en contacto con el pensamiento revolucionario del marxismo. Y un tercero, del 34 al 40, en donde Benjamin no abandona las ideas ejes de sus trabajos anteriores, sino que por el contrario intenta armonizar dos líneas de reflexión que hasta ese momento se consideraban irreconciliables: el materialismo histórico y la teología del judaísmo.

En la primera tesis de la historia, en una mesa de ajedrez, interactúan un autómatas, un muñeco vestido de turco –el materialismo histórico-, y un enano jorobado –la teología- tan horrible que no se puede dejar ver. El primero está a la vista de todos, mientras que el segundo se encuentra escondido debajo de la mesa dirigiendo los movimientos del muñeco gracias a un complejo sistema de cuerdas. Aunque a primera vista, Benjamin parecería inclinarse a favor de la teología a la cual entrega el control del muñeco, en el final de la tesis, afirma que el materialismo histórico “puede competir sin más con cualquiera, siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie” (*Tesis 17*). De este modo, estamos ante una interacción compleja en la que ninguno los dos



personajes puede actuar a su entera discrecionalidad por lo que, en última instancia, no se puede distinguir quién controla o está al servicio del otro.

La dialéctica parada de Benjamin más que una síntesis en donde se resuelven las contradicciones entre dos principios irreconciliables, implica el punto en el que las dos fuerzas en tensión entran en contacto. La figura de los cuadrantes sugerida por Buck-Morss ayuda a comprender mejor el pensamiento benjaminiano. En este caso, el cuadrante estaría formado por dos coordenadas: a) el materialismo histórico y b) la teología y lo que permite que exista una dialéctica entre las dos coordenadas es el punto de intersección en el que ambas coinciden. Bolívar Echeverría, en “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, sugiere que “el juego de ajedrez es la filosofía” (28) siendo este el lugar en el que se cruzan las coordenadas. Echeverría considera que el muñeco consiste en una treta que usa el materialismo mediante el cual se pone el disfraz de la racionalidad o científicidad para poder salir a la luz pública en el debate filosófico, pues de lo contrario corre el riesgo de ser ignorado. No obstante, advierte, el historiador materialista siempre debe tener presente que el muñeco del científico sólo es un truco, una ficción, que esconde un secreto de gran valor para derrotar al enemigo historicista. Su secreto, la teología, es impresentable porque se es visto, el discurso racionalista de la ciencia lo descalificaría fácilmente como el regreso de una superstición en una “época cuya misión consiste todavía en el desarrollo de la estructura técnico-científica de los medios de producción, una estructura que no puede afirmarse si no es como la negación de la estructura tecno-mágica de los mismos” (30).

En oposición a la verdad revelada, Benjamin apuesta por una *teología profana* en donde, según Echeverría, el azar es “el fundamento contingente de... su horizonte de inteligibilidad” (30). “Mi pensamiento se comporta con la teología [anota el propio Benjamin en “Temas

varios”] como el papel secante con la tinta. Está completamente absorbido por ella. Pero si fuera por el papel secante, nada de lo que está escrito quedaría” (*Tesis* 42). Esta teología materialista se dirige a la redención de la experiencia oprimida -la de las clases dominadas-, pero allí el tiempo mesiánico no significa la paciente espera de un Mesías ni el Juicio Final como el punto culminante de la historia, sino la interrupción del mito del progreso en donde, como escribe en uno de sus “Apuntes”, el “día del Juicio es el presente volteado hacia atrás” (*Tesis* 38).<sup>48</sup>

De acuerdo con Benjamin, “cada generación recibe una *débil fuerza mesiánica* a la cual el pasado tiene derecho a dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente” (18, énfasis mío). En otras palabras, la redención mesiánica para este crítico se ubica en ese punto en donde la redención teológica entra en contacto con la lucha de clases confundiéndose con un momento revolucionario. Este encuentro, sin embargo, en la medida en que el ángel mira hacia atrás, no sugiere el fin de la historia ni se enmarca en un proceso teleológico-historicista. Se nutre, más bien, de aquella *débil fuerza mesiánica* que pervive en las ruinas del pasado como *memoria viva* en tanto son una promesa frustrada que demanda materializarse.

Echeverría, en “Benjamin la condición judía y la política”, sostiene que las *Tesis* son “una radical corrección mesiánica al utopismo propio del socialismo revolucionario” (12). A decir de este autor, en la reflexión benjaminiana, confluyen, por un lado, el utopismo occidental que considera al mundo como una realidad imperfecta, concepción que coexiste con una dimensión paralela que imagina al mundo como perfecto; o sea, en la imaginación, existe la idea de un mundo mejor que aquél en el que vivimos y, de este modo, se desea reemplazar lo existente con lo imaginado. Por otro, el espíritu mesiánico judeocristiano concibe una lucha

---

<sup>48</sup> Benjamin en una de “Las variantes” de sus *Tesis* señala que la imagen dialéctica del materialismo histórico: “Da así fundamento a un concepto del presente como un tiempo del ahora en que estuvieran incrustadas astillas del tiempo mesiánico” (59-60). Estas astillas del tiempo mesiánico, me parece, son las imágenes del paraíso perdido en la medida en que el pasado vivo aún no ha sido.

permanente entre bien y mal en donde el último obtiene una victoria parcial sobre el primero por lo que la historia se constituye en una catástrofe o devenir desastroso. La tradición judía, a decir de Echeverría, piensa que el hombre es “culpable por haber roto el equilibrio perfecto del ser, por el pecado original de existir a su manera, el ser humano tiene prohibido el goce del mundo en su plenitud o autenticidad” (17). En el judaísmo, sin embargo, existe la posibilidad de una redención, la cual revierte la catástrofe de la historia reabriendo las puertas del paraíso. O, para decirlo de otro modo, el mesianismo al igual que utopismo considera que “la realidad dada posee en sí misma la potencia de ser una realidad diferente, radicalmente mejor que la efectiva o establecida” (14).

En ambos se vive la riqueza cualitativa del mundo como una metamorfosis, pero mientras en el primero, en el utópico u occidental, ella acontece como un cambio de apariencia por parte de las substancias, en el segundo, en el mesiánico o levantino, ella tiene lugar, a la inversa, como un cambio de residencia por parte de las formas. El primero, el utopista --que provendría tal vez de los pueblos atados a un territorio-- ve en lo que está allí, en lo actual o establecido, una versión disminuida de otra cosa que, sin estar allí, podría estarlo. El segundo, el mesiánico --que viene seguramente de los pueblos nómadas-- ve en lo que está allí, en lo actual o efectivo, la porción de pérdida que algún día o en alguna otra parte habrá de recobrarse (15).

La “corrección” de Echeverría también puede ser entendida en función de la figura del cuadrante. El mesianismo judío cocha con el utopismo occidental y viceversa, haciendo que en la intersección “ambos se exijan mutuamente dar más de sí mismo” (17). El utopismo vuelca la mirada al futuro, mientras el mesianismo mira --al igual que el ángel-- hacia el pasado. El primero concibe la historia como una marcha triunfal, el segundo la ve como una catástrofe. Mezclada con el utopismo revolucionario, la teología materialista de Benjamin no está influida por la doctrina judeocristiana, sino por el misticismo mesiánico, posición herética en el judaísmo, porque, de acuerdo con Ricardo Forster, “implica el anonadamiento de la Ley” (26-27). O sea la interrupción del Derecho mítico, el cual impone arbitrariamente a la naturaleza una culpa, un

pecado original, transformándola en “an innocent bearer of guilt” (Herlinghaus, *Violence* 21) o vida desnuda -tal como sucede con los pies de Chinga.

Para comprender mejor lo que Benjamin entiende como la redención de la experiencia oprimida o naturaleza condenada, retomemos las imágenes del paraíso perdido y de la caída, recurrentes en la primera etapa de su pensamiento. Allí, el autor piensa que las cosas mundanas contienen una memoria que remite al tiempo de la creación descrito en el *Génesis*: a la palabra creadora de Dios. No obstante, la presencia divina en los objetos o en el mundo no es total. La chispa del lenguaje divino está en ellos; pero simultáneamente ya no está allí, es decir, de aquel resplandor inicial sólo quedan fragmentos estropeados. Estas ruinas, no obstante, contienen la fuerza -aunque débil- para remitirnos a la creación y así acceder -sólo por un instante- al poder creador del lenguaje divino. En su texto sobre el lenguaje de 1919, Benjamin escribe lo siguiente:

La palabra de Dios no conserva su creatividad en el nombre. Se hizo en parte receptora, aunque receptora de lenguaje. Tal recepción está dirigida hacia el lenguaje de las cosas, desde las cuales no obstante trasluce la muda magia de la naturaleza de la palabra de Dios (68).

La interrupción de la Ley ocurre cuando toma cuerpo una constelación entre lo que se vive y ese pasado vivo que *aún no ha sido* consumado. En este resplandor, las cosas remiten al tiempo de la creación y, de este modo, *lo que aún no ha sido* se hace visible –una imagen dialéctica- para desaparecer en el mismo instante de su aparición. En otras palabras, *la débil fuerza mesiánica* habita en los objetos, los cuales al tiempo que cargan una culpa que nunca debieron tener, traslucen la muda magia de la palabra creadora, es decir, del tiempo del paraíso. Entonces, los objetos en vez de ser naturaleza condenada o ruinas carentes de valor -nuda vida-, según Benjamin, se constituyen en la única mediación que existe para que se produzca una redención mesiánica; pero se trata de una redención de índole materialista y no divina porque la

segunda continúa expandiendo la culpa por todos lados, mientras que la primera quiere eliminar todo rastro de esa mancha en el mundo porque ningún pecado tiene razón de ser.

La imagen del paraíso perdido, de este modo, no es un período histórico al que se deba regresar ni implica la existencia de una divinidad a quien haya que rendir culto, sino justamente lo contrario. Se trata de una propuesta crítica materialista en donde ese pasado vivo que *aún no ha sido* coincide con *la débil fuerza mesiánica*. La chispa del lenguaje divino no está en un Dios exterior, sino en el mundo; es decir, en la memoria de una experiencia oprimida que habita en los objetos porque *lo que ha sido* no debía suceder y en tanto esa memoria no ha sido consumada, remite a la imagen del paraíso. Este pasado vivo reclama otra forma de existencia: exige la redención adquiriendo el nombre que todavía no tiene. Y únicamente se redime —se hace justicia— la experiencia oprimida cuando, como lo dijo Taussig de la ciudades-montaje, el pasado desconocido y el futuro emergente se unen en un zumbido sordo.

La melancolía crítica y la ruina tienen su punto de encuentro en la alegoría barroca. Última que, de acuerdo con *El origen del drama barroco alemán*, es una forma de conocimiento, un método, una escritura, y no una técnica gratuita de producción de imágenes. Esta forma de conocimiento o expresión, según Benjamin, ve al mundo como un fragmento amorfo, es decir, una imagen vacía de la divinidad previamente abandonada por Dios. En este sentido, el barroco es una propuesta melancólica que añora recuperar el paraíso y su drama supone el continuo, pero simultáneamente frustrado, intento por restablecer el contacto perdido con lo divino, pero esto no quiere decir que el barroco se desentienda del mundo. Estamos, entonces, ante una paradoja: por un lado, fija su atención en la divinidad; pero por otro, únicamente puede restablecer el contacto con el absoluto a través de la mediación de la naturaleza. O sea, no se trata de una nostalgia de tipo idealista o trascendente, sino de una melancolía materialista e inmanente que se ve obligada

a recurrir al mundo una y otra vez para reencontrarse con lo ausente. Dicho de otra manera, aunque, por un lado, la melancolía de la alegoría no acepta la pérdida de la divinidad en el mundo; por otro, toda la “sabiduría del melancólico viene del abismo; deriva de la inmersión en la vida de las cosas creadas y nada debe a la voz de la revelación (144).

La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas a fin de salvarlas. [...] La obstinación que se manifiesta en la intención del luto nace de su fidelidad al mundo de las cosas (149).

El drama barroco, a decir de Benjamin, concibe al mundo natural como una profusión de ruinas de lo divino y no una como copia imperfecta de lo celestial. El alegorista del siglo XVII no ve a la divinidad en el exterior, sino en el interior –lo terrenal-, pero lo divino sólo se deja ver a partir de fragmentos totalmente dispersos. La alegoría no descarta estas ruinas porque considera que en ellas existe una memoria de lo divino, pero simultáneamente sabe que esta presencia es fugaz y se asemeja al resplandor de un relámpago: lo absoluto abandona el mundo en el mismo instante en que se hace presente en él. La muerte, por eso, es el elemento clave en la cosmovisión barroca. En este sentido, las ruinas no contienen únicamente la memoria del paraíso perdido, sino que simultáneamente son pruebas irrefutables de su desaparición; pero irónicamente sólo a partir de la contemplación de estos restos y de la muerte que ellos representan, es cómo se puede acceder a lo divino.

Dado el carácter transitorio de la alegoría, el drama barroco se ve obligado a poner énfasis en el cambio o el movimiento. El alegorista únicamente puede restablecer el contacto con lo celestial a través de la historia; sin embargo, la historia en tanto relato en el tiempo no es relevante, lo importante está en su capacidad para expresar aquella totalidad arruinada y fragmentada, es decir, en la puesta en escena de la profusión de ruinas, las cuales no guardan ninguna relación de continuidad cronológica entre sí. La representación alegórica, de este modo,

no se constituye en el florecimiento de una nueva época histórica o forma de vida, sino ante todo en una forma de conocimiento que es consciente de su evanescencia. En vez de una historia del progreso, estamos ante una historia de la decadencia.

Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una clavera. Y si bien es cierto que esta carece de toda libertad «simbólica» de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica del individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia de los padecimientos del mundo, el cual es sólo significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *Physis* y la significación. Pero si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte entonces desde siempre ha sido también alegórica. A lo largo del desarrollo histórico la significación y la muerte han fructificado dentro de la misma estrecha relación que los unía cuando todavía eran gérmenes en estado de pecado de la criatura privada de la gracia (159).

La alegoría barroca, de acuerdo con Benjamin, entiende perfectamente la arbitrariedad de la significación lingüística. La imagen alegórica no está motivada por lo natural porque se refiere a algo que ha abandonado el mundo; pero, a diferencia del símbolo, carece de la capacidad para reencontrar lo esencial en el lenguaje. “La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención” (168), funciona de acuerdo con la lógica del ingenio, mediante la cual se establece relaciones o conexiones entre cosas o, mejor dicho, imágenes de diversa índole. “Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera” (167). Esta posibilidad infinita de significación hace que el alegorista tenga ante sí una sobreabundancia de significados que se dispersan incontrolablemente y que simultáneamente se entregue con fervor a un exceso en la producción de imágenes alegóricas.

La alegoría no se disuelve en la unidad con lo divino. El barroco, según Benjamin, parte del principio del desengaño, el cual vacía al mundo de contenido y lo convierte en un tejido de ilusiones: de imágenes despojadas tanto de realidad como de la verdad divina. Y es justamente en este despojamiento, en el luto de la experiencia desengañada, en donde el método alegórico se aprecia en toda su magnitud. Es por esto que la idea de la muerte subyace el reencuentro con el absoluto y, debido al carácter fragmentario del mundo, el momento de mayor esplendor consiste en la decadencia, pues lo que debía estar allí deja de estar allí en el mismo instante en que se manifiesta. En otras palabras, la alegoría no trabaja con la ausencia de la divinidad, sino con los fragmentos arruinados que quedan después del desengaño. Debido a que estos son inestables, la alegoría necesariamente tiene un carácter dinámico y, a decir de Benjamin, está obligada a reinventarse permanentemente.

Las alegorías envejecen, ya que el efecto chocante forma parte de su esencia. Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista. Este lo deposita en el objeto para echar luego mano de él: un gesto al que no hay que atribuir un alcance psicológico, sino ontológico. En su poder la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido, y como emblema de ese saber él la venera. Esto es lo que hace de la alegoría una escritura. La alegoría es un esquema y, en cuanto tal, objeto del saber, sólo inalienable a éste en cuanto que es algo fijado: una imagen fijada y signo que fija al mismo tiempo (177).

#### **2.4.2 La inversión de lo divino y las iluminaciones profanas**

¿Acaso los delirios de Mónica son alegorías? ¿Cómo entender la presencia del paraíso perdido en *La vendedora*, cuál es su relación con la melancolía benjaminiana? O, por el contrario, ¿entre las



dos no hay nada en común? La segunda alucinación de Mónica en la cual se funden en un solo ser la imagen de la abuela y de la Virgen María Auxiliadora ¿es una forma de teología profana o, en su defecto, una reproducción de la doctrina hegemónica en Medellín?

En *Cómo poner a actuar pájaros*, Mónica Rodríguez cuenta que sus delirios le permitían hablar con Dios. Él era al único a quien le contaba sus penas y para comunicarse con lo divino necesitaba de *sacol*. Sin la droga no era capaz de escuchar las palabras divinas que brotaban de la boca de la propia muchacha, peor aún, de verlo. Estamos ante una experiencia religiosa, un milagro. Sin embargo, el trance es una experiencia mística profana que no comunica una verdad revelada ni funda o conserva derecho, sólo redime una experiencia cotidiana que resiente el abandono y la desolación. Gracias a las intoxicaciones, Rodríguez sacaba el taco que tenía atravesado en la garganta, salía *otra persona*, dice, más aliviada, más liviana.

Desde una lectura apresurada, es posible argumentar que la experiencia heterodoxa de la muchacha es un ejemplo de cómo los ideales míticos del catolicismo se difunden por toda la sociedad; pero este punto de vista es unidireccional porque supone que la teología del catolicismo se constituye en el punto de partida de la religiosidad popular. Taussig, en *Chamanismo, colonialismo y hombre salvaje*, sugiere que el mundo de la imaginación popular no es un ánfora vacía que recibe pasivamente los discursos hegemónicos. Ella, sostiene, se constituye en un complejo campo de batalla en el cual aparecen y desaparecen imágenes y narrativas; es decir, es el resultado de una lucha cotidiana por la significación de las imágenes religiosas, relatos, milagros, etc., en donde se transforma el sentido de los mismos con mucho dinamismo. Si recuperamos la historia de la Iglesia Católica, por ejemplo, la evangelización en América Latina, es evidente que la Iglesia fue quien se apropió de las fantasías de la gente con el

claro propósito de colonizarlas e imponer su doctrina; no obstante, los colonizados también dieron a las imágenes católicas sentidos que la doctrina hegemónica ni siquiera podía sospechar.

... la fe mágica y religiosa involucradas no son ni míticas ni pragmáticas, y ciertamente no son una adherencia a una doctrina enceguecedora. Constituyen, más bien, una epistemología de la imagen donde se juntan certeza y duda, desesperación con esperanza, en la que los sueños –en este caso los de la gente del pueblo pobre– reestablecen la significación de la imaginaria de la que se han apropiado instituciones de la clase dirigente, como la Iglesia, para colonizar las fantasías utópicas (Taussig, *Chamanismo* 213).

Transcribamos a continuación el testimonio completo de Rodríguez sobre su experiencia con el *sacol*:

Estoy sola, hablo con el aire y el aire va a ser mi mejor amigo. Respiro algo fresco, me imagino lo que siento, me imagino una persona, hablo con ella. Quiero hablar y me desahogo, lloro en momentos. La mayoría de personas que a uno siempre se le viene en mente es Dios. Uno se imagina a ese Ser a lado, contemplándola, con uno allí y uno habla con Él. Uno dice las palabras que de pronto piensa que Él está diciendo, Él no dice mentiras, pa' todos tiene un tiempo, tiene ojos tan grandes que a todos nos ve. Entonces, en el desespero, para que lo vea a uno, uno se arrodilla en un patio para mirar el cielo. “Miráme, miráme, estoy acá”, sí, uno habla así. ¡Por un Dios, que a mí me ha pasado! Y me desahogo con Él, todo se lo confío y me siento tan bien. Como que descanso y ese taco que tenía lo suelto, salgo diferente, ya no soy la misma.

La fantasía utópica de Rodríguez es clara: un Dios que le ayude a soportar la desolación.

En esta imagen, confluyen su desesperación y sus esperanzas. Los ojos enormes de Dios, según la muchacha, ven a todo el mundo y para todos tiene un tiempo, es decir, tanto Su mirada como Su capacidad de escucha no son excluyentes, dándole a la joven la misma importancia que a los demás. Cuando Rodríguez ve la imagen, llora y se alegra. Goza porque por fin hay alguien a quien le puede confiar todos sus secretos, sufre porque teme que Dios deje de verla o prestarle oído, por eso, se lanza al patio llena de angustia grita: “¡Miráme, miráme!, estoy acá”. De acuerdo con los dictados de la doctrina, Dios es amor y siempre dice la verdad, Rodríguez lo sabe muy bien, por eso, pone en Él todas sus esperanzas; pero su gesto es completamente

herético, no únicamente Lo mira, sino que Dios habla a través de sus labios. La transgresión es aún más grave: la muchacha no se convierte en un profeta que comunica una verdad revelada, sino que transforma a la divinidad en un ser profano: una persona común a quien interpela, le exige a gritos que no la abandone, para poder contarle sus penas.

En estos delirios, Dios no es un ente abstracto, adquiere un cuerpo, pero no el de Jesús, sino el de la propia muchacha. Gracias a esta materialización de la divinidad tan particular, la joven consigue lo que tanto ansía: desahogarse. De acuerdo con esta vivencia herética, el poder de Dios no está en lo sagrado, en lo trascendental, en un ámbito fuera de este mundo, sino justamente en el momento en que pierde su carácter divino confundiéndose con lo concreto, cuando escucha con paciencia lo que la muchacha tiene para contarle y, sobretudo, en el instante en que se materializa como una persona común –los labios de la joven- dando inicio a un diálogo pleno que transforma a Rodríguez: ella sale diferente, ya no es la misma.

En la segunda alucinación de Mónica, ella y Andrea están en un puente sobre el río Medellín que conecta Miramar con el centro de la ciudad. Momentos antes, la vendedora había peleado con su novio, Anderson, quien descaradamente aceptaba los galanteos de otra joven, Marcela. Mónica llena de ira se separó del muchacho, también del resto de sus amigas a quienes consideraba cómplices de la traición. Ya cerca de la madrugada se reencuentra con Andrea. Las dos se encaminan rumbo a Miramar y cuando llegan al puente Mónica se detiene a mirar la estatua de la Virgen. Poco a poco los efectos del *sacol* se hacen sentir, la niña ve que la imagen religiosa se confunde con la de su abuela. En el momento en el que la estatua adquiere el rostro de la abuela, surge la luz del día. Mónica llena de gozo saluda a su abuela, pero la presencia de su mamita es fugaz. La muchacha mira con impotencia cómo se va difuminando la imagen y

grita: “*Mamita, no me dejé*”. Andrea se acerca, abraza a su amiga para consolarla, le dice que allí no hay nada: “*Que lo que usted ve, son disilusiones*”.

La Virgen para el catolicismo representa el ideal de la madre, ama a todos sus hijos por igual, los cuales, según la doctrina, recibió de Jesús, quien momentos antes de morir, le dijo: “*Madre éste es tu hijo*”, y a su discípulo: “*Juan ésta es tu madre*”. El catecismo católico, entonces, considera que la Virgen es la protectora de la humanidad y tiene la capacidad para interceder por sus hijos ante Dios. Mónica asocia este ideal de protección con su experiencia personal; por eso, para ella, la Virgen toma el rostro de su mamita a quien recuerda cómo su única protectora. Herlinghaus cuando analiza los rituales relacionados con la muerte y el exceso de los jóvenes sicarios en las comunas de Medellín, recupera el concepto profano del trabajo de Agamben, quien lo define como “a strategy of returning sacred phenomena and objects that have been kept separate from public domain to general, nonhierarchical use” (*Violence* 125).

Mónica da sentido a la estatua a partir de su experiencia personal. Su vivencia religiosa es profana, primero, porque hace de algo sagrado algo cotidiano asociándolo con su abuela; segundo, porque su ámbito de sentido no está dado por lo trascendental o racional, sino por lo inmanente y material. La imagen religiosa de la abuela no proviene del exterior para transmitir un designio divino, más bien nace de lo corporal, de una experiencia que se esfuerza por encontrar refugio para aliviar su dolor. Herlinghaus, por eso, tiene razón cuando sugiere que la definición de lo profano en Agamben todavía es limitada para entender el mundo de la droga en *La vendedora*, allí no sólo se trata de hacer de lo sagrado algo profano, sino fundamentalmente “to oppose the segregation as hopeless creatures to which these children are exposed with their use of street psychoactives” (Herlinghaus, *Violence* 200).

Herlinghaus opone la categoría de intoxicación a la de iluminación profana para desarrollar su idea de una guerra por los afectos en donde las afectividades marginales resisten desde el Sur la imposición soberana y puritana de la cruzada contra la droga diseñada por el Norte. Mi lectura aunque comparte con este autor alemán la relación entre intoxicación y afectividades marginales, simultáneamente se inclina a buscar complementariedades entre los dos conceptos benjaminianos en vez de encontrar las diferencias entre ellos. Por eso, considero la noción de iluminación profana como una puerta de análisis muy importante para abordar la relación entre lo religioso y lo mundano cuando Mónica delira sobre el puente y ve el rostro de su mamita en la estatua de la Virgen.<sup>49</sup> En su texto de 1929, “El surrealismo”, Benjamin entiende que la iluminación profana no es carácter mítico, simbólico o teórico, sino de “inspiración materialista, antropológica” (46).

Más bien penetramos en el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable

---

<sup>49</sup> Me gustaría aclarar que mi interpretación de las iluminaciones profanas es radicalmente opuesta a la de Sarlo para quien: “La iluminación profana capta algo no visto antes: es la potencialidad de conocimiento de lo estético. La condensación formal y semántica de la imagen produce un saber que es social, pero que sólo lo es a través de lo artístico. Y este saber pone en movimiento un impulso revolucionario, de redención del pasado en el presente” (43-44). Me parece que esta autora, en su defensa a la crítica literaria, rescata una reflexión muy ligada a la valoración del arte (en el sentido de “alta cultura”) en el trabajo de Benjamin en donde los sueños analizados en “El surrealismo”, por ejemplo, se subordinarían a una especie de dialéctica negativa y, de este modo, la iluminación profana, para esta autora, coincidiría con la adquisición de una nueva conciencia crítica. Desde mi punto de vista, el materialismo radical de Benjamin es una propuesta de quiebre con este tipo de pensamiento al que podemos llamar especulativo y sus iluminaciones profanas son una epistemología de tipo de tipo sensorial y afectiva más ligada a lo corporal que a la reflexión lógico-académica. En el pensamiento de Sarlo, parecería que Benjamin tendría como objetivo fundamental defender el arte y, en especial, la crítica estética o literaria y se inscribiría proyecto fundamentalmente teórico-abstracto. Si es que este filósofo deseaba ser el mejor crítico literario de su época, como le manifiesta a su amigo Scholem, era porque su trabajo quería evitar la racionalización especulativa y abrirse a otras formas de experiencia, por ejemplo, le da mucha importancia a la droga y la experiencia intoxicada como productoras de iluminaciones profanas. De este modo, su proyecto no coincide con la construcción de un marco conceptual, sino todo lo contrario, puesto que la crítica y el arte son permanentemente descentrados desde lo corporal y afectivo. La iluminación profana o las imágenes dialécticas, desde mi punto de vista, no contemplan la adquisición de un nuevo estado de conciencia en el sentido en que lo entiende Sarlo –una crítica negativa que analiza los sueños desde lo racional-, sino que se constituyen en ejemplos de cómo: “[t]hinking is sensualized” (Eiland IX), no sólo en los contenidos, sino también en la forma. Las iluminaciones profanas están más relacionadas con las prácticas del misticismo –la vía iluminativa- que con una dialéctica negativa que continúa aferrada, como la misma Sarlo lo dice, a la “nostalgia de la totalidad”. Y como hemos visto la melancolía del drama barroco tampoco coincide con ese tipo de nostalgia de carácter eminentemente lógico-racional.

como cotidiano. La investigación apasionada, por ejemplo, de los fenómenos telepáticos no nos enseña sobre la lectura (proceso eminentemente telepático), ni la mitad de lo que aprendemos sobre dichos fenómenos por medio de una iluminación profana, esto es leyendo. O también las investigación apasionada acerca del fumar haschisch no nos enseña sobre el pensamiento (que es un narcótico eminente), ni la mitad de lo que aprendemos sobre el haschisch por medio de una iluminación profana, esto es, pensando. El lector, el pensativo, el que espera, el que calleja son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos (59).

Benjamin asocia la iluminación profana con la fuerza de las experiencias esotéricas. Entiende que una historia de la creación literaria esotérica bien hecha no debería enfocarse en el desarrollo de sus períodos históricos, sino en el misterio en que se constituye el “resurgimiento original, renovado siempre, de la creación esotérica” (52). El materialismo antropológico benjaminiano no supone el develamiento teórico del misterio de la iluminación, sino en quitar su velo adentrándose en el enigma, es decir, que “la acción sea ella misma una imagen” (61), con cuyo actuar se quiebra la conservadora imaginación burguesa, por ejemplo, del racionalismo cientificista. “Tras esta destrucción el ámbito se hace más concreto, se hace ámbito de imágenes: ámbito corporal” (61). Un poco más adelante, escribirá: “cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria” (61-62). Si conectamos estas ideas con las *Tesis*, esta compleja dinámica entre acción, imagen, cuerpo y lo colectivo, sucede en el relámpago de una constelación, una imagen en sí misma, que une el pasado vivo con lo actual. Aquella *débil fuerza mesiánica* que hay en las ruinas, en los objetos, en la naturaleza, cuando se transforman en imágenes son iluminaciones profanas que al igual que la pareja revolucionaria formada por Bretón y Nadja, “[h]acen que exploten las poderosas fuerzas de la ‘Stimmun’ escondidas en la cosas” (49).

Cuando Mónica imagina a su mamita, no lo hace a partir de la racionalización de la precariedad de su vida, sino desde lo más hondo de su vivencia personal, es decir, se trata de una afectividad marginal. En la medida en que su vida se condensa en la imagen de los “pies descalzos” de Chinga, es clara la relación que existe entre cuerpo e imagen en los delirios. La imagen alucinada es una experiencia concreta que brota de los “pies descalzos”, o sea, de su cuerpo completamente vulnerable a las amenazas de la calle. Entonces, no sólo se trata de una experiencia material en tanto es imaginada o como el surgimiento de una nueva imagen cualquiera, sino porque en ella se condensa toda la historia de la pequeña vendedora. La imagen de la abuela, por tanto, se constituye en una compleja interacción entre desilusiones y esperanzas que deja ver en toda la dimensión de su horror aquellos “pies descalzos” torturados por el asfalto.

La iluminación profana de Mónica con su mamita destruye el sueño de la acumulación en dos momentos. El primero, ese deambular sin rumbo por la vida se quiebra con la experiencia intoxicada en la medida en que ésta le brinda un poco de protección. La droga (imagen) en tanto acción, para las muchachas como Mónica, es un refugio en la imaginación que suspende por breves instantes la pesadilla de la geopolítica global. Esta suspensión, sin embargo, no implica una acción revolucionaria en sentido político-social porque la niña continúa vagando por las calles en completo estado de indefensión. No obstante, en un segundo momento, este frenazo pasajero consigue develar la catástrofe de la globalización a otro nivel. Se trata de un desvelamiento en un ámbito que podríamos entender como epistemológico, pero paradójicamente no racional. En este caso, la iluminación de la pequeña vendedora trasciende el ámbito del personaje y se constituye en una iluminación profana para la audiencia. La película al adentrarse en el misterio de las alucinaciones de los niños de la calle, en sí misma se constituye en una iluminación profana que no teoriza sobre los delirios, sino que se deja llevar por ellos, es

decir, se intoxica –actúa- a través de las alucinaciones de Mónica. El largometraje, entonces, al entrar en contacto con el mundo de los narcóticos, deviene en sí mismo en una droga: *la acción se hace imagen*.

Si mi lectura un tanto delirante es acertada, *La vendedora* consiste en un cúmulo de iluminaciones profanas que transmite desde la propia experiencia intoxicada, o sea, el presente de *lo aún no sido* de los niños de la calle de Medellín: la promesa de un hogar que no puede materializarse, al mismo tiempo que la experiencia *de lo que ha sido*: el cuerpo de los niños en tanto “pies descalzos” o vida “desechable”. Sin embargo, como bien lo anticipaba el propio Benjamin, no se trata de reificar la droga. Si diéramos importancia a la experiencia intoxicada por sí misma, estaríamos ante la construcción de un fetiche, cuyo narcótico nos sumerge en una pesadilla, como puede ser la adicción, impidiéndonos despertar y vivir una experiencia revolucionaria o redentora.

Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en la iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria. (Pero peligrosa. Y la de las religiones es más estricta todavía) (46).

#### **2.4.3 El drama ante la desilusión y la estética alegórica**

En el delirio religioso de Mónica, la estatua de la Virgen y la imagen de la abuela se constituyen en una alegoría. La cosmovisión de la pequeña vendedora concibe una ruptura insalvable entre lo cotidiano y lo esencial. Las dos esferas están incomunicadas y, encima, no hay manera de restablecer en forma definitiva el contacto perdido. Sin embargo, se trata de una cosmovisión que se manifiesta de una forma invertida. Lo divino está dado por la remembranza de su mamita, un personaje real, mientras que lo mundano consiste en la estatua de un ser divino. La abuela se ha



retirado del mundo, ha muerto, hecho que trajo consigo la caída de Mónica, quien fue expulsada del paraíso del hogar. Aunque la presencia de Dios continúa en el mundo debido a que se ha materializado en el cuerpo de la abuela, se encuentra completamente fragmentada y en ruinas. Si la presencia de Dios-la mamita fuera completa, la niña hubiera alcanzado una redención final y, por fin, tendría un hogar que la sacaría de las calles, cosa que obviamente no ha sucedido y cuando ocurre es porque la pequeña muere.

Es por esto que la historia de la vendedora antes que un camino de superación personal, es una decadencia –bajo ningún aspecto moral- que necesariamente terminará en la muerte. En este sentido, el mundo para ella es una catástrofe: vive en las calles, recibe los golpes de los guardias, su novio no la quiere, su familia la rechaza, corre el riesgo de ser violada, la amenazan de muerte, está excluida de los festejos navideños, etc. Sin embargo, también tiene breves momentos de felicidad, por ejemplo, la solidaridad con sus amigas, aunque no exenta de altibajos, y, especialmente, los delirios con su mamita. La historia para la pequeña vendedora, entonces, no es una cadena ordenada de eventos, sino una puesta en escena de eventos traumáticos fugazmente interrumpidos por instantes extáticos. Por un lado, mira a la muerte, pero no para encontrar el sentido del Ser, sino para constatar la precariedad de su existencia y su alto grado de vulnerabilidad corporal. En su vida, cada suceso terrible es seguido por otro que no tiene relación directa con el anterior, sino únicamente con uno solo: la caída o expulsión del paraíso que significó el fallecimiento de su abuela. Por otro, hay momentos de dicha, en los cuales Dios -su mamita- se hace presente en el escenario de su vida: iluminaciones profanas que dan un brillo especial al oscuro escenario del mundo. De la misma manera, las imágenes de la abuela también ocurren en escenarios diversos, sin que haya nada que conecte una alucinación con otra a excepción de la “imagen divina” de la abuela. El mundo para Mónica se parece a la

pieza demolida de su ancestro: un conjunto de escombros, pero estas ruinas tienen la fuerza para remitir a Dios-su mamita, por ejemplo, el altar bajo el cual la niña delira con el banquete familiar o los zapatos que fue a retirar de la casa de Viviana. Estos objetos esconden poderosas fuerzas, una muda magia que remite a los tiempos del paraíso, es decir, cuando Mónica tenía un hogar y se sentía protegida.

Me gustaría analizar un objeto en especial, la estatua religiosa sobre el puente. Este es un objeto que, según la doctrina católica, representa a la Virgen, un personaje divino, y debido a ello merece una consideración especial. Sin embargo, para Mónica, este objeto por sí mismo no tiene mucho sentido, a menos que se le entienda como una ruina en donde puede encontrar la presencia de Dios-su mamita, es decir, como una alegoría. De acuerdo con Taussig, la escultura de la Virgen aprobada por el catolicismo, es un objeto cuya intención se dirige a colonizar simbólicamente una geografía apelando para a ello a imaginarios muy profundos de la sensibilidad popular. En esta imposición, la imagen religiosa no coincide propiamente con la de la estatua, pero esta última “le garantiza a la imagen una larga vida en su forma material de escultura en la cual persiste con un titilar de esperanza el reflejo de su creación popular” (*Chamanismo* 217).

En el delirio de Mónica, las dos imágenes tienen una importancia asimétrica. Primero, la niña ve la escultura con cierta reverencia, pero la estatua por sí misma no le despierta mayor emoción; luego, cuando la imagen de la abuela se toma por completo la estatua, la pequeña vendedora alcanza un estado de iluminación. Esto significa que la escultura en sí misma como la droga no es el elemento a destacar en la alucinación, “es fetichista atribuirle a la imagen, *per sé*, el papel activo en lo que es una relación recíproca entre el que ve y el que es visto” (249), sino el hecho de que permite, y sólo por un instante, interrumpir la incomunicación entre lo cotidiano y

lo esencial. Es por esto que, de acuerdo con Taussig, las imágenes religiosas sólo tienen sentido al interior de la comunidad que las imagina trayéndolas a la vida en una red de historias e imágenes que nunca se acaba de tejer. O si se prefiere, cuando la imagen de la mamita-Dios adquiere un cuerpo y este cuerpo, tal como lo explicó Benjamin, en “El surrealismo”, remite a lo colectivo. En el análisis de *Rodrigo D*, estudiamos la figura del narrador y el continuo e infinito tejido de historias que allí se producen a través de experiencias compartidas; por ahora, regresemos a la alegoría.

La imagen divina de la abuela se aleja poco a poco de su nieta, al igual que sucede con el Dios de la alegoría. En el momento justo en el que la fusión entre lo sagrado y lo profano alcanza su mayor intensidad, comienza la decadencia de una nueva separación. Mónica sufre la misma angustia que cualquier alegorista, grita: *¡Mamita, mamita, no me deje!*, pero es inútil lo divino ya ha abandonado el mundo dejándolo en ruinas otra vez. Habíamos dicho que los alegoristas ante la conciencia de su fracaso se entregan apasionadamente a una profusión de alegorías, la muchacha hace lo mismo, pero su herramienta no es la paleta de un pintor o la pluma de un poeta, sino una botellita de pegamento. Si el *sacol* es el medio que tienen los niños callejeros para extraer desde lo más profundo de su ser sus iluminaciones, su experiencia intoxicada, en este caso, es una forma de conocimiento en donde se manifiesta en toda su magnitud el fracaso de la sociedad contemporánea.

La frase, aunque llena de afecto, que Andrea le dice a Mónica es lapidaria: “*Eso sólo son disilusiones*”. El grado de sabiduría o inocencia de esta niña de tan sólo diez años es extremadamente alto. En vez de darle el consuelo típico a su amiga haciéndole entender que está alucinando, Andrea da un paso más allá, prácticamente le informa que sus alucinaciones condensan su vida misma, la cual está repleta de frustraciones. La historia de Mónica en sí

misma es una desilusión, un desengaño, un luto, que guarda relación con el del barroco, pero en un sentido invertido. Mónica y sus compañeros saben que no habrá un mañana mejor y que el mundo en que les ha tocado nacer es trabucado, lleno de apariencias, un estado de excepción,<sup>50</sup> en donde al fin y al cabo la muerte es la costumbre. Pero la desilusión alegórica de la pequeña vendedora es aún mayor porque para ella no hay el consuelo de una vida después de la muerte. Hemos visto que en sus iluminaciones son profanas porque el elemento clave es lo concreto –su mamita- y no lo celestial. Ella sabe inconscientemente que el único descanso para su tormento es la muerte (al igual que sucede con la puerta de salida para los adolescentes de las comunas en *Rodrigo D*). Pide a su mamita que la lleve a donde sea, pero el único lugar al que la puede llevar es a vivir con los muertos, a Mónica no le interesan estos detalles e insiste en irse con su abuela.

La última alucinación es un perfecto ejemplo de las alegorías de que hacen los niños de la calle y como toda alegoría es una paradoja. Por un lado, está lo terrible de su muerte, Mónica muere abandonada, asesinada por uno de los suyos. Su deceso no significa nada para nadie ni siquiera para ella misma. Por otro, su anhelo se realiza: se reúne con su abuela, las dos se abrazan llenas de alegría en la alucinación mientras la pequeña deja de existir en la realidad. Lo terrible y lo extático se funden en su sólo ser y esta fusión también es un indicio de que la vida de Mónica es en sí misma una alegoría. Una imagen paradójica que a pesar de su insistencia de irse con los muertos, su abuela, vive un drama que lucha por la vida. Esta niña, por tanto, bajo

---

<sup>50</sup> Cuando Benjamin analiza el drama del soberano barroco (*trauerspiel*) sostiene que en ellos existe la concepción del mundo como un *estado de excepción* porque allí el soberano cuenta con el poder absoluto para recomponer el orden y recuperar el contacto con lo perdido; pero, al mismo tiempo el príncipe está sumergido en la indecisión –el drama- debido a que tiene plena conciencia de sus poderes excepcionales. Benjamin saca su definición del texto de Carl Schmitt, *Teología política*. Según Agamben, la definición benjaminiana es una crítica a la schmittiana porque el soberano no se encuentra fuera del orden, sino al interior del mismo en tanto es una criatura. En este sentido, Benjamin en vez de encontrar el fundamento de la soberanía en el estado de excepción, se separa de Schmitt en la medida en que el estado de anomia no sirve para imponer un Derecho, sino para interrumpirlo. Volveremos sobre este tema más adelante cuando abordemos la crítica benjaminiana de la violencia y su octava tesis de la historia.

ningún aspecto se entrega al nihilismo destructor, ella inhala *sacol* con desesperación porque anhela una vida mejor que sabe que le está negada de antemano.<sup>51</sup>

El drama de Mónica, sin embargo, a diferencia del barroco no se enfoca en el problema de la soberanía, sino en el de la vida. Ante la inestabilidad del mundo, la niña al contrario de Segismundo, en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, no aprende a controlar sus emociones adquiriendo la prudencia de guardar las apariencias para así convertirse en buena soberana. La muchacha tampoco tiene honra que guardar, por el contrario, ella sería el ejemplo de lo que sucede cuando se pierde la honra: “pies descalzos” a merced de cualquier horror. El ingenio que adquiere en la calle, no le es útil para gobernar a los demás, sino para *rebuscarse* la vida en un ambiente en donde sabe que tiene las horas contadas y, además, en donde no existe el consuelo con una vida celestial después de la del mundo terrenal porque Dios es un ser mundano: su mamita. Por último, su desengaño no tiene como meta controlar su vanidad, su desilusión a su

---

<sup>51</sup> El intenso dramatismo de Mónica se hace completamente evidente en la imaginación melodramática de este personaje. En un trabajo posterior me gustaría analizar con mayor detenimiento la relación que hay entre utopía y melodrama en *La vendedora*. Por de pronto, me gustaría enumerar algunos de los momentos melodramáticos más destacados: a) Mónica vive para el amor: su relación con Anderson es una clara muestra de ello -hasta llega a jalarsé de los pelos con Marcela por su novio- y también se puede ver esto en el rol protector que tiene con Andrea a quien cuida como si fuera su hermana menor o hasta su hija. b) En la discoteca, la pequeña vendedora mira y escucha cantar a una banda de mujeres un vallenato, cuyo tema es el amor y transcribo a continuación la primera estrofa: “*Yo no me imaginé que usted/ me fuera a despertar/ esta gran ilusión/ que tengo yo, que tengo yo*”, la música y su letra (el poema sigue la versificación de un romance) despierta la ilusión en Mónica y el mundo vuelve a adquirir encanto hasta que un guardia la golpea en el hombro. c) Mientras Mónica monta la bicicleta de Anderson, canta una canción de amor: “*Yo no comprendo/ por qué razón/ te viven diciendo/ que pierdes tu tiempo/ conmigo, mi amor*”, la muchacha está llena de alegría y esto es otra prueba de cómo ella lucha por dejarse seducir por lo que los barrocos despreciaban como la vanidad del mundo y se aferra al amor en ese *estado de excepción* en el que vive. En la imaginación melodramática de Mónica se puede encontrar el choque de dos temporalidades: la modernización y la tradición, en la cual ninguna de las dos ha logrado construir una hegemonía. Por un lado, la modernidad pone en crisis la familia no sólo porque la destruye, sino porque como se queja la Cachetona con su padre: “*Sus tías eran unas amargadas porque no la dejaban salir*”. Hay unos nuevos ideales de libertad y de festejo que cuestionan los valores tradicionales, pero lo moderno no logra imponerse justamente porque Mónica y sus amigas viven en la calle con muy pocos niveles de protección y se han convertido en “pies descalzos” –vida nuda- Por otro lado, lo tradicional pervive en ritmos como el vallenato, en las otras canciones de amor y, en especial, en la imagen de la abuela de pequeña vendedora; sin embargo, la tradición está completamente descentrada porque, por un lado, la familia es incapaz de ofrecer la protección anhelada y expulsa a las niñas de la casa; mientras que, por otro, las mismas chicas tienen una forma de vida –fiesta, alcohol, drogas, etc.- que de alguna manera también se resiste al regreso de lo tradicional porque como dice Judy: “*Las mamás son unas gonorreas*”.

pesar es eminentemente vital. La vida para Mónica no es un sueño, sino una pesadilla de la que anhela despertar, pero no puede. La pequeña vendedora en contraste con el regenerado Segismundo quiere dejarse seducir por el mundo; por eso, cada uno de sus delirios es una nueva ilusión que intenta re-encantar unas calles, una ciudad, una región, un planeta, que ha perdido todo el encanto. Pero sus intentos son fallidos, la calle –la vida- siempre da un duro golpe a sus sueños y sus anhelos únicamente se harán realidad a costa de su muerte que por su corta edad no debería suceder.

Comparemos el drama de Mónica con dos estrofas del poema barroco, “Carta a Lizardo”, del jesuita guayaquileño Juan Bautista Aguirre. La primera estrofa: “*¡Ay, Lizardo querido! / si feliz muerte conseguir esperas, / es justo que advertido, / pues naciste una vez, dos veces mueras; / así las plantas, los brutos y las aves lo hacen: / dos veces mueren y una sola nacen*”. La última: “*Y pues tan importante/ es acertar la última partida, / pues penden de este instante / perpetua muerte o sempiterna vida, / ahora, ¡oh Lizardo!, que el peligro adviertes, / muere dos veces porque alguna aciertes*”.<sup>52</sup> En este caso, la primera muerte se refiere al nacimiento (la caída) o sea la vida terrenal. La segunda muerte, en cambio, tiene dos acepciones: primero, las personas mueren dos veces porque nacen y porque mueren; pero en la segunda muerte está en juego la vida eterna o la condenación perpetua. Podemos decir que el poema dice que la vida mundana es pasajera –una caída- y que la verdadera está en el paraíso; por eso, morimos dos veces porque nacer es caer y en nuestra muerte nos abre a la vida en el cielo o a la muerte en el infierno. En resumen, según el poeta, hay que aprender a morir para poder vivir en la gloria celestial.

---

<sup>52</sup> Aunque el poema fue escrito en la segunda mitad del siglo XVIII, en la Real Audiencia de Quito, el barroco fue la cultura hegemónica prácticamente hasta la expulsión de la Compañía de Jesús de las colonias americanas por Carlos III en 1767 y la implementación de las llamadas reformas borbónicas. Entre los jesuitas expulsados de Quito se encontraba Juan Bautista Aguirre, quien murió en Tivoli, Italia, en 1780.

La pequeña vendedora ya se habría ganado el cielo con sobra de merecimientos porque este sería el premio a su sufrimiento en este mundo; pero las cosas no son así de fáciles porque vive en un mundo en donde la violencia es la costumbre y no tiene tiempo para aprender a morir, sino apenas para sobrevivir. Esta niña “muere porque no vive y vive porque muere”, es decir, su vida no es vida porque, como dicen los barrocos, es un infierno; pero, a diferencia de éstos, vive para morir porque ni siquiera podrá llegar a la adolescencia. Su muerte no significa la puerta para otra vida, sino la continuación y el triunfo de esa violencia que se lo traga todo. Asimismo, este personaje lucha con todas sus fuerzas contra el desengaño, el cual advierte sobre la vanidad de los placeres del mundo porque considera que lo importante está en la otra vida. La pequeña vendedora, por el contrario, lucha por reencantar las cosas con la finalidad de interrumpir la muerte; es decir, no se resigna con una vida más allá de la que tiene, sino que quiere que la vida sea la norma y no la excepción en su cotidianidad.

Explicemos un poco más el drama de Mónica y su diferencia con los barrocos. Sus ilusiones (iluminaciones profanas) exigen que la experiencia frustrada, *lo que aún no ha sido*, la vida, tome cuerpo en el presente redimiendo *lo que ha sido*. Esto quiere decir que lo mundano, lo concreto, es lo que permanece, mientras que lo divino es lo fugaz. *El paraíso es sueño*, esa es la desilusión de Mónica, pero su drama consiste en aferrarse una y otra vez a la ilusión: la imagen de su abuela es tan sólo un sueño que no puede transformarse en realidad. La protagonista, de este modo, no sucumbe ante una actitud estoica que espera con tranquilidad la muerte ni se apasiona con el nihilismo destructor. Su vida es dramática y un canto a la supervivencia porque a pesar de que sabe que no tiene futuro, lucha por salir de la evanescencia aferrándose a unas imágenes también fugaces. Mónica en sí misma en tanto alegoría nos muestra el horror de una vida que se resiste a morir y clama por otra forma de existencia.

En este sentido, en la medida en que Dios es la abuela, se produce una inversión entre lo sagrado y lo profano en la cosmovisión de Mónica. Su insistencia en irse a vivir con su mamita para nada coincide con la búsqueda de la vida eterna después de la terrena, es decir, no concibe la muerte como la puerta de entrada al cielo. Por el contrario, en la imagen de la señora, lo concreto y el cuerpo tienen preeminencia; entonces, si la mamita es lo mundano, el anhelo de la niña consiste en querer la vida en el mundo junto con lo más querido. Lastimosamente no lo puede hacer porque vive en un estado en el que la excepción –la muerte- se convierte en norma – la vida- y allí ya no es posible distinguir entre la vida y la muerte porque la muchacha es una muerta en vida debido a que está condenada al *no futuro*. Asimismo, si el cuerpo remite a lo colectivo, la pequeña vendedora en tanto es una alegoría no puede ser una historia individual, sino que en ella se condensa la vida de todos sus amigos y, a través de ellos, las de todos los niños del mundo que padecen el infierno –la muerte- del abandono en el mundo contemporáneo.

Idelber Avelar, en *The Letter of Violence*, considera que el pensamiento utópico de Benjamin es compatible con una actitud de duelo. El duelo vuelve su mirada sobre el sufrimiento que viene tras una pérdida dolorosa con la finalidad de recuperarse de la misma. Sin embargo, Avelar se cuida de re-centrar la personalidad del yo o de reificar al sujeto, o sea, evita caer en la manía de la etapa triunfante del duelo. Por ejemplo, este crítico entiende que la violencia y, particularmente, la tortura, criticando a Elaine Scarry, “does not appear to us as something that serves to destroy an uncorrupted domesticity, a hypostasized and preexisting *making*, but something that has already turned into the very foundation of the domestic (“Five Thesis” 259). El duelo, entonces, no está en el regreso a un orden anterior que se supone erróneamente como no violento y, peor aún, en la superación de la pérdida por medio de la violencia de una narrativa



triumfalista, pues la violencia es parte constitutiva de la formación del sujeto moderno y no su destrucción.

La propuesta de Avelar se constituye en un proyecto terapéutico que asume la violencia como un elemento constitutivo de la modernidad, del sujeto y del propio lenguaje. Esto significa que la narrativa del sujeto centrado es en sí misma violenta y, en último término, enmascara una experiencia dolorosa asemejándose a lo que Benjamin, en su crítica a la violencia, califica como el “lamentable espectáculo del parlamentarismo”, el cual ha olvidado la violencia fundadora que le dio origen, tornándose aún más violento debido a su ceguera de esa violencia originaria. No obstante, el autor latinoamericano cree que en el interior del lenguaje también se produce un conflicto porque el mismo el hecho de desenmascarar la narrativa es también una narrativa. El acto de dar un nombre general (sustantivo común) al dolor implica quitarle la singularidad de su experiencia (nombre propio); pero, al mismo tiempo, si se quiere transmitir esa experiencia, es necesario establecer un lenguaje general que permita hablar de ella. El proyecto terapéutico de Avelar, de esta manera, plantea alcanzar la posibilidad de un lugar virtual desde donde seamos capaces de ser testigos del dolor para poder hablar de él para desde allí construir una subjetividad postraumática colectiva.

En un libro anterior, *Alegorías de la derrota*, Avelar retoma el concepto benjaminiano de la alegoría para estudiar la literatura de la posdictadura en el Cono Sur. En este texto, relaciona las ideas freudianas de duelo y melancolía con el pensamiento de Benjamin argumentando, en primer lugar, que la alegoría “florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de la reminiscencia” (18). En segundo lugar, el duelo supera la pérdida gracias a que “la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo, mientras

que en la melancolía la identificación con el objeto perdido a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida” (19). En este sentido, la alegoría “en tanto imagen arrancada al pasado,... remite a antiguos símbolos, a totalidades quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como a cadáveres” (22). Esto quiere decir que las imágenes alegóricas se constituyen en la presencia fantasmal de la pérdida, lo reprimido, que se resiste a desaparecer, al olvido.

En *Alegorías de la derrota*, entonces, se acepta la derrota como la “determinación irreductible de la escritura” (29) en una época en donde el heroísmo y el optimismo han dejado de ser una opción deseable. El trabajo del duelo, de este modo, se constituye en un imperativo y “presupone sobretodo la capacidad de contar una historia sobre el pasado” (34), mediante la cual ante todo se confronta “la decadencia epocal [aquella en la cual la hegemonía del Estado ha sido reemplazada por la del Mercado gracias a la implementación dictaduras furiosas] del arte de narrar, la crisis de la transmisibilidad de la experiencia” (34). De ahí que las alegorías de la derrota narran sus historias a partir de lo intempestivo, es decir, desde “aquello que piensa el fundamento de su presente, desgarrándose de él para vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para constituirse en cuanto tal –lo que, en otras palabras, a ese presente le falta” (35).

Es por esta razón que el crítico brasileño considera a Walter Benjamin como:

the thinker who had the revolutionary audacity to discern the legacy of mourning for the defeated as the only force capable of maintaining the future as an open promise. For Benjamin, as is well known, only a full confrontation with the imperative of mourning left by the miserable past can lead us to discern a true justice beyond the law. The remembrance of enslaved ancestors is the best inspiration for a democratic, radically open future (*The Letter* 88).

El proyecto terapéutico de Avelar, en su crítica del heroísmo, se asemeja a *aquella débil fuerza mesiánica* en la medida en que rompe con el elemento épico de la historia y nos brinda la posibilidad de un futuro abierto. Es por eso que en *The Letter of Violence*, este autor relaciona

entre sí dos textos de Benjamin: *Para una crítica de la violencia* (1921) y *Tesis de la filosofía de la historia* (1940).<sup>53</sup> El crítico brasileño, no obstante, tiende el puente entre estos dos escritos a partir del libro de otro pensador, *Los espectros de Marx* de Jacques Derrida, mediante el cual vincula la categoría de espectros con la propuesta utópica benjaminiana porque considera que, a pesar de la que califica como una lectura poco rigurosa de “Para un crítica”, el filósofo francés sigue una línea claramente benjaminiana en su libro sobre Marx. Los espectros a diferencia de los espíritus, señala, consisten en una memoria viva –aunque la distinción entre los términos de espectro y espíritu en un punto también se torna indecible. De acuerdo con Avelar, *lo que aún no sido* se constituye en un espectro que ronda por el ambiente del presente cargado de una fuerza perturbadora. Los espectros a su vez se relacionan con la categoría freudiana de lo reprimido cuyo retorno al mundo de la conciencia consiste en el regreso de algo que nunca ha dejado de estar allí, pero que siempre regresa de una forma diferente (iterabilidad). Esto coincide con el argumento de José Cuesta, quien, como lo veremos más adelante cuando analicemos el mimetismo, piensa que la remembranza saca a la luz lo oprimido, es decir, lo suprimido y reprimido, para hacer de *lo aún no sido* (la felicidad) *lo sido* y del dolor (*lo ocurrido*) algo no consumado. El duelo, en este caso, consiste en el retorno de lo reprimido, siempre con un “nuevo ropaje” con el objetivo de que la experiencia dolorosa sea interrumpida cuando no superada.

Si consideramos la historia de vida de Mónica como una experiencia oprimida, es claro que su imagen funciona como un espectro que molesta a la sociedad contemporánea. La imagen de esta muchacha regresa una y otra vez en la película para desmentir los ideales de éxito y mostrarnos que la globalización antes que nada es una época de decadencia que únicamente deja

---

<sup>53</sup> Avelar no únicamente retoma el pensamiento mesiánico o utópico de Benjamin, sino que recurre al concepto del narrador para tratar el tema de la narración y de la comunidad, tema que ya fue abordado en el análisis de *Rodrigo D.*

destrozos en su marcha. Los relatos de la pequeña vendedora y sus amigos desestabilizan la manía triunfalista del historicismo global y nos indican que la violencia es uno de sus elementos constitutivos. Las imágenes de los niños de la calle de Medellín remiten a lo intempestivo despertando memorias desconocidas en los espectadores al ponernos frente a lo reprimido y suprimido: lo suprimido porque vemos personas a las que generalmente les está negado el mundo de la representación y lo reprimido porque se ve aquello que violentamente se intenta eliminar una y otra vez. El ejemplo más extremo de esta violencia represiva es la vida de los actores naturales de la película a quienes arbitrariamente el imaginario hegemónico los ha transformado en desechables.

Sin embargo, el drama de Mónica no coincide con una actitud de duelo en el sentido en que lo propone Avelar porque, así esta niña viva un desengaño tremendo repleto de permanentes desilusiones, ella se resiste con todas sus fuerzas a aceptar la derrota. Aunque es claro que Avelar se refiere a un proyecto terapéutico colectivo que, por ejemplo, involucraría a toda la sociedad colombiana general, en el caso de la pequeña vendedora, un duelo de este tipo significaría aceptar la pérdida y ese es un lujo que no puede darse. Su profunda melancolía a pesar de que se manifiesta en la imagen alegórica de un cadáver, es ante todo por la vida, la pequeña no quiere morir y se aferra con todas las fuerzas que tiene a la vida. De este modo, una conciencia postraumática para ella significa caer en la desilusión y, con ello, perder las ganas de vivir dejándose absorber o bien por el estoicismo que espera con resignación la muerte o por el nihilismo que se fascina por la destrucción.

Si la respuesta a mi argumento es que si la muerte de su abuela la sumergió en la melancolía y, por ende, le niña debe aceptar la pérdida de este familiar tan querido para recuperarse y continuar con su vida. Me inclino a responder que las cosas siguen siendo aún más

complicadas porque Mónica no se aferra propiamente a la imagen de su abuela, sino que esta imagen representa ese *pasado vivo* –la falta de un hogar-, ese espectro que demanda un cuerpo. En este caso, coincidiría con Avelar y Cuesta porque, para el primero, las alucinaciones serían ese lugar virtual que permite dar un nombre a la experiencia traumática sin caer en la violencia. Mientras que, de acuerdo con el segundo, el luto consiste en sacar a la luz lo oprimido para poder verlo debido a que así *lo que aún no ha sido* -la felicidad- reemplaza *lo que ha sido*- el dolor- haciendo de *lo sido* algo *no sido*. El duelo de Mónica, de este modo, estaría en sus alucinaciones, puesto que allí se presenta como ese deseo utópico borrado y, por eso mismo, no consumado, que clama por otra forma de existencia.

Sin embargo, el drama de Mónica se resiste al duelo. Ella no puede superar la pérdida ni tiene tiempo para recuperarse de su experiencia dolorosa simple y llanamente porque no tiene futuro. Por un lado, si su duelo coincide con el desengaño, esta actitud la sumerge en la derrota; por otro, si el duelo paradójicamente se lleva a cabo a través de la imagen melancólica de la abuela que saca a la luz ese pasado que se resiste al olvido, también sabemos que la experiencia más dolorosa de Mónica es que ella tiene plena conciencia de que puede morir en cualquier instante por lo que su pérdida no sólo está en el pasado -el hogar que perdió-, sino fundamentalmente en el futuro. La pregunta, entonces, sería ¿cómo puede recuperarse su trauma si éste coincide con el *no futuro* y, sobre todo, ni siquiera tiene tiempo para vivir?

Avelar podría sugerir que la imagen de la abuela se constituye en un lugar virtual desde el cual la muchacha podría ser testigo de su experiencia dolorosa para poder hablar de ella y desde allí construir una subjetividad postraumática colectiva. Si pensamos en la audiencia, la idea de este crítico puede funcionar porque los espectadores podemos generar ese lugar virtual porque gracias a la película somos capaces de observar ese presente desgarrado y oculto y así podemos

narrar ese pasado reprimido o borrado confrontando, de este modo, la crisis de la transmisibilidad de la experiencia que trae consigo el avance de la globalización actual; pero para los actores y los personajes de la película no funciona así porque ellos están abocados a otra urgencia: el futuro les está cerrado. El personaje de Mónica no puede darse el lujo de pensar la imagen de su mamita como un tercer espacio porque ella está completamente identificada con esta imagen. Si la niña adquiere una conciencia distanciada, entraría en el desengaño y se entregaría a la muerte. Pensemos asimismo en los actores que narraron su experiencia con el *sacol* a Gaviria, las imágenes de sus intoxicaciones son “las únicas personas”, “sus mejores amigos”, con quienes pueden conversar. Estos niños no ven sus traumas en las imágenes ni construyen una subjetividad postraumática a través de ellas. Ellos sólo pueden contar sus penas a quienes asoman en sus delirios y, por tanto, como lo dijo Taussig, *entran en las imágenes* de sus delirios sin poder tomar distancia con las personas que allí aparecen.

Aunque los espectadores sí podemos utilizar la película como un tercer espacio, creo que el logro más significativo de *La vendedora* consiste en evitar un distanciamiento entre la audiencia y los personajes. Su objetivo está conseguir una profunda identificación entre ambos porque lo que está en juego aquí no es el trauma de los espectadores ni la aceptación irreductible de la derrota, sino la urgencia de unas vidas que van a perderse muy pronto. Me parece que más que en un espacio virtual –que indudablemente lo es– el poder de la película está en la intoxicación y la construcción de experiencia colectiva en donde la audiencia no es la que tiene la última palabra porque la experiencia más dolorosa de la globalización la sufren los actores. *La vendedora*, en este caso, es una forma de superar el *no futuro*, pero no por medio de una subjetividad postraumática, sino gracias a las historias de vida que allí aparecen porque muchos de los actores sobreviven únicamente gracias a las imágenes de la película. Estos actores nos

narran el mundo de otra manera descentrando a la audiencia y mostrándonos que no sólo somos testigo del dolor, sino también partícipes o cómplices de la violencia. Las imágenes de la película intentan ser como las imágenes alucinadas a los que los niños se aferran, pues ellas no construyen un espacio más objetivo, sino están completamente atravesadas por los afectos. *La vendedora*, por tanto, nos plantea *entrar en las imágenes* con el propósito de que renarremos nuestra experiencia involucrándonos de lleno con la de los demás.

En lo que respecta a Mónica, su drama se opone al duelo porque sufre la amenaza del desengaño y su utopía –en tanto pasado vivo- es la melancolía que se aferra a la vida. Este personaje no puede establecer una distancia con la imagen de su abuela porque a diferencia de los barrocos que traicionan a lo divino para entregarse a lo terrenal, ella se esfuerza por mantenerse en el mundo porque no tiene ni siquiera con qué traicionarlo. No olvidemos que su Dios es su mamita, una persona terrenal; por eso, Mónica se intoxica, se entrega doblemente a lo mundano. Podríamos decir que al final su reencuentro fue feliz porque está al lado de su abuela, pero el desengaño viene cuando entendemos que su historia debió suceder de otra manera, es decir, estamos ante la consumación de la derrota. Sin embargo, el drama de la pequeña vendedora está en que se niega con todas sus fuerzas a aceptar su derrota y, en especial, porque mantiene su compromiso con la vida a pesar de que está al tanto de la inminencia de su muerte.

#### **2.4.4 La redención mesiánica y la profusión: un rescate del valor de la vida**

¿Cuál es la importancia de los objetos en los delirios de *La vendedora*? Herlinghaus advierte que la experiencia alucinada de Mónica funciona como “a negation of the aberrant effects that drugs and glue sniffing cause on teenaged boys” (199), por eso considera necesario evitar reducir la imagen de la abuela alucinada como un tropo nostálgico. Inmediatamente, este autor hace un

excelente análisis del sentido de los objetos en la película. Allí, argumenta, ocurre una “reimagination of consumption” (199) y una búsqueda de valores alternativos a las cosas, en donde el valor de cambio cede su lugar a una “ethics of the gift” (202). Mónica no piensa en el valor comercial de las cosas, tampoco les impone una función utilitaria. Ella entrega todos sus objetos sin esperar recibir nada a cambio y, según este crítico, cumple con el ideal radical franciscano: *simples usus facti*. Asimismo, los sueños de la pequeña vendedora para Herlinghaus son forma de imaginación que rompe con el supuesto “that relates adolescent deviance among the poor essentially to drug trafficking and abuse” (199). Este autor considera que la ética del regalo como los delirios de la muchacha son una reafirmación “of the use value of life itself” (202) en un mundo en donde la mercancía vuelve obsoletas las cosas y el consumo de *sacol* deteriora enormemente los cuerpos.

Desde mi interpretación, la cual de alguna manera traiciona los argumentos de Herlinghaus, la ética del regalo que propone coincide con la redención mesiánica eminentemente profana y materialista de Bejamin. El hecho de buscar valores alternativos y reafirmar el valor de uso y de la vida redime la naturaleza condenada de la infernal lógica del capitalismo global. No se trata de crear un nuevo sistema de valor, sino que la redención toma lugar a partir de la pequeña fuerza mesiánica de una niña delirante, quien en su drama reimagina el consumo en cada momento. Mónica al igual que los alegoristas del XVII, en su amor por alcanzar lo divino, traiciona el ideal trascendental entregándose al mundo porque cada fragmento o ruina le puede servir para recuperar su comunicación con Dios-su mamita. La inversión que está en la base de la cosmovisión alegórica de este personaje no le permite el consuelo de imaginar la vida como sueño, su amor por lo terreno hace que luche por salir de la muerte en la que vive y, por eso, da un valor especial a cada cosita que encuentra. La ética del regalo de Mónica, de este modo,



guarda estrecha relación con una profusión de objetos que coincide con lo que comúnmente se denomina estética kitsch.

El reloj que Mónica piensa regalar a su novio tiene dibujitos y colores que fascinan al Zarco y por el cual matará luego a la niña. A Judy y a sus compañeras les encanta una tarjeta, con el siguiente mensaje de amor: “*Mi amor por ti sube hasta las estrellas*”, credencial que Marcela regalará a Anderson como una declaración de amor. La misma Judy tiene un cuaderno en su cuarto en el cual pega todo tipo de recortes y escribe los pequeños mensajes de amor que saca de las canciones románticas populares. La pieza de las muchachas está saturada con recortes de revistas y dibujos como, por ejemplo, un jardín de rosas rojas; una imagen seguramente de un ángel, un santo o de la Virgen; un leopardo o un osito rodeado de estrellas, todas estas figuras están pintadas con colores alegres y muy vivos. En otro momento, la pequeña vendedora robó con mucha ilusión una estrellita dorada de una discoteca que luego servirá para adornar el nacimiento de su hermana. Este nacimiento es aún más interesante, allí se encuentran mezclados objetos de diferente procedencia sin un orden específico, es decir, en él, se condensa una imaginación popular en la cual todas las cositas son una *chimba* –chéveres-, y adquieren un valor alternativo, una importancia inusual, que las libera de la opresión del valor de cambio.

Los nacimientos y las festividades de navidad en la película también pueden ser analizados desde esta lógica de la religiosidad invertida. En el barroco, habíamos dicho, la profusión de alegorías y objetos era resultado del drama por recuperar el contacto con lo esencial. En su búsqueda de Dios, el alegorista se entregaba apasionadamente a las cosas, cada una de ellas era una posibilidad para encontrar la presencia divina, pero Dios se manifestaba únicamente como un relámpago para desaparecer inmediatamente. Esto exigía buscar la presencia de lo sagrado en una nueva cosa, y en otra y en otra, en un proceso infinito. Los nacimientos de

los pobres en Medellín están repletos de objetos, la mayoría de ellos baratijas sin ninguna relación con lo religioso. En este sentido, su religiosidad, más que por un mensaje teológico, está dada por la cotidianidad. Si Dios-la mamita es el mundo, los objetos del nacimiento están allí no porque se refieran a lo celestial, sino por un apego a lo concreto en donde ellos por sí mismos son hermosos, divinos, sin importar su procedencia. De este modo, se liberan de aquellos criterios estéticos o mercantiles, los cuales apenas los tocan, los convierten en desechos. En resumen, estamos ante una religiosidad profana que ocurre en lugares sumamente precarios y cuya acción redime los objetos descartados o inútiles.<sup>54</sup>

La acción redentora de esta religiosidad profana, entonces, no está en las iglesias o los lugares santos, sino que coincide con el trabajo de Galileo y su compañero, quienes asoman fugazmente en la película saludando a Mónica en una avenida principal. Ellos jalan una carreta en donde ponen “profusamente” la basura que recogen de las calles. El esfuerzo de estos chicos tiene la *débil fuerza mesiánica* de la que nos hablaba Benjamin, porque así devuelven el valor a aquello que ya “no servía para nada”, que no “valía la pena”, interrumpiendo la catástrofe que condena a la naturaleza imponiéndole arbitrariamente un pecado original.

Cuando Mónica se encuentra con estos muchachos usa los zapatos de su mamita-Dios. Estos zapatos divinos calzan sus “pies descalzos” dándole una sensación de seguridad y felicidad que se nos transmite a través de su sonrisa plena. Mientras usa los zapatos, el mundo se reencanta otra vez, vuelve la alegría y todo es hermoso. Me gustaría proponer además una lectura un tanto heterodoxa. La felicidad de la pequeña vendedora cuando regresa con Andrea al centro

---

<sup>54</sup> Hannah Arendt, en *Tiempos de oscuridad*, hace un excelente análisis de la pasión de Benjamin por el coleccionismo. Nos cuenta que este autor “busca cosas extrañas que son consideradas sin valor” (205) y esta actitud, según ella, coincide también con esa otra pasión por mirar las ruinas del pasado. De este modo, para Benjamin, señala Arendt, “[c]oleccionar es la redención de las cosas, que es complementar la redención del hombre” (204). El coleccionismo benjaminiano, en este sentido, busca un valor alternativo en los objetos que los libere de la dictadura del valor de cambio. Este tipo de coleccionismo, me parece, coincide con lo que identifico con la estética redentora de la profusión.

de Medellín, se produce justo después de su encuentro con Galileo. El saludo cariñoso entre estos dos personajes parece un detalle sin mucha importancia en la película, pero desde mi interpretación, allí ha ocurrido una redención mesiánica que llena de alegría a Mónica porque aquello que “no valía la pena” adquiere pleno valor y merece ser vivido con intensidad justamente porque ha encontrado a alguien que valora los desechos cuando los recoge por la calle.

Si como lo dice Benjamin cada segundo es una puerta por donde puede ingresar el Mesías, en *La vendedora*, una de esas puertas es la toma en la que asoman Galileo y su compañero. Primero, su duración es tan sólo de un segundo. Un relámpago que ni bien lo vemos desaparece, apenas Mónica los saluda, ellos siguen su camino para no volver a aparecer. Segundo, Galileo no viene del exterior, pertenece al universo de la marginalidad; es decir, su vida al igual que la de Mónica tampoco “vale la pena” en el mundo contemporáneo. De este modo, cuando su acción recoge los desechos porque los considera valiosos, simultáneamente valora su propia experiencia, es decir, la redención mesiánica que proviene con este muchacho es eminentemente cotidiana. En la medida en que el Mesías-Galileo forma parte de lo inmanente, él está en el mundo todos los días, pero no lo vemos, se nos escapa constantemente. Por eso, aparece en un personaje insignificante a quien nadie presta atención. Aparentemente la presencia de Galileo en el filme es completamente contingente, si se lo eliminara de la historia, pensaríamos, ésta no se vería afectada.

Esta actitud de obviar la presencia de Galileo justamente es la que nos impide ver la llegada del Mesías. Él no es una mera decoración en la película, sino uno de esos muchachos a quienes nadie quiere ver. Si se piensa que su presencia en el largometraje es insignificante, ¿cómo no lo va a ser su vida en la realidad? Es más en este escrito, he condensado a dos

muchachos en la imagen de uno solo de los chicos en la cual también paso por alto la presencia de su compañero. Galileo tiene un nombre, el otro no. El primero es lo nombrado, *lo que ha sido*; el segundo sería lo que carece de nombre, *lo que no ha sido*. En este sentido, el Mesías no es Galileo, sino su compañero para quien también la basura tiene una importancia capital en su sobrevivencia. Pero si nos adentramos un poco más allá, también descubrimos que el adolescente sin nombre tampoco es el Redentor, sino su acción es la redentora –con minúsculas. Una acción que no tiene un nombre específico, no importa si se llama Galileo, el Zarco, Mónica o cualquier otro nombre. Lo que interesante es que este en acto se da un abrigo a todos esos “pies descalzos” o “desechos” tirados en la calle y que nadie repara en su presencia.

El Mesías, entonces, en tanto no es Galileo ni el otro sin nombre, pero con presencia, se constituye en el drama de todos aquellos niños a quienes no vemos ni escuchamos y, además, ignoramos por completo. Todos estos muchachos se esfuerzan por dar un sentido a algo que sin motivo alguno lo ha perdido, ellos al igual que Mónica se aferran a la vida en un mundo que macabramente los conduce a la muerte en la plena flor de su existencia. Este intenso esfuerzo por reafirmar la vida es la verdadera acción mesiánica, la cual no se satisface con promesas o discursos teológicos de un mundo mejor en la otra vida ni aquellas posturas indiferentes que se consuelan con la resignación o la indiferencia. Para estos chicos la defensa de la vida es una cuestión de urgencia, pues corren el riesgo de perderla en cualquier instante por lo que no pueden desperdiciar su tiempo en especulaciones religiosas o teóricas. Su problema es que la muerte se ha apoderado de su mundo no como una posibilidad que ocurrirá en el futuro, sino como un drama que los aniquila en el presente haciendo del mañana un lujo que varios no podrán tenerlo.

Pero nosotros los espectadores o los críticos no estamos a salvo del horror ni tampoco tenemos una responsabilidad pasiva en él. Nuestro juicio justamente distanciado es demoledor

para jóvenes como Mónica. La palabra ignorar tiene dos acepciones. La primera como desconocer y la segunda como restar importancia, quitar la voz a los demás. Nosotros no sólo desconocemos el nombre de los chicos de la calle o no hemos tenido la oportunidad de que alguien nos los haya presentado, sino que tenemos una actitud descuidada o indiferente cuando no prepotente. Sin embargo, la solución no está en dejarse dominar por la angustia saliendo a la calle en busca de niños callejeros para aliviar nuestra culpa dando muestras que nos preocupamos por ellos. Nuestra indiferencia es más profunda, por ejemplo, yo ni siquiera reparé en la importancia de quien acompaña a Galileo y creo que la gran mayoría de espectadores tampoco. Este hecho de pasar por alto detalles que aparentemente son insignificantes sería, entonces, una de las formas mediante el cual se produce el borramiento del valor de la vida de los actores de *La vendedora*, pues ya nadie repara en ellos y, por tanto, su muerte se torna en algo también insignificante.

Dicho otra manera, el drama de los niños de la calle de Medellín y de otras partes del globo es producto de la indiferencia. Esta indiferencia hace que sus vidas no signifiquen nada, ¿qué importa Galileo, si la historia sigue siendo la misma? ¿Para qué poner atención a su compañero, quien ni siquiera tiene un nombre, y cuya presencia es fortuita en la película? En un plano más social, la misma indiferencia se presentaría bajo la forma de las siguientes preguntas ¿qué importa la vida de aquellos que viven en lugares insignificantes cuya influencia en la historia es nula? ¿Uno más, uno menos, qué más da en un mundo sobrepoblado y repleto de niños callejeros? Este tipo de descuido no es diferente al que ocurre en la vida real en donde arbitrariamente unas vidas valen más que otras. Los diseños geopolíticos y de la acumulación global de capital clasifican las vidas de las personas. De acuerdo con estos planes macabros, unos merecen vivir y son protegidos; mientras que otros “no valen la pena” por lo que se los

abandona a su suerte. Además, si la geopolítica global asume que estos “otros” pueden ser peligrosos para la seguridad de quienes son “valiosos”, pues no se duda en ejercer el terror sobre ellos y eliminarlos si se lo considera necesario.

Si *La vendedora* logra que su audiencia dé importancia a la vida de todos por igual sin descuidar la dignidad de su vida, es decir, sin transformar a las personas en una simple existencia cuya vida puede ser eliminada impunemente, se habrá producido una redención mesiánica. No obstante, esta redención puede o no suceder. Muchos espectadores desconocen que existan este tipo de filmes, otros los pasan por alto y hay quienes los desprecian; pero si unos alcanzan una empatía con el drama de Mónica por lo menos dan valor aunque sea en el instante en dura la película a quien antes “no valía la pena”. De ahí que la película en sí misma contiene una *débil fuerza mesiánica* que cuando logra unir el pasado desconocido y el futuro emergente hace estallar los dictados de una geopolítica que entiende que Galileo y su compañero son insignificantes.

*La vendedora* demuestra que sus actores son importantes, su vida vale la pena además de que con su esfuerzo (su drama) dan valor una y otra vez a los desechos que produce el consumismo global. En la medida en que Galileo y su amigo también son “desechos”, su acción es una lucha desesperada contra un sistema injusto que todo lo que toca lo convierte en basura. El drama de estos dos muchachos no sólo se dirige hacia los demás, sino a sí mismos porque saben que su vida “vale la pena”. La sobrevivencia de estos jóvenes como minadores es una acción revolucionaria porque es una lucha diaria y, por eso mismo, su trabajo rompe con la pesadilla del valor de cambio imaginando un mundo en el que hasta “la basura” tiene valor. La ética del regalo de Mónica y la recolección de basura de Galileo y su compañero, son la forma en la que aparece el Mesías todos los días, pero casi nadie repara en este esfuerzo ni siquiera la

misma niña ni sus amigos adolescentes para quienes cada día que le ganan a la vida no es un triunfo, sino el inicio de lo mismo, o sea, seguir sobreviviendo.

Aquellos que esperan la llegada del Mesías desde el exterior sea este Estado, ONGs, empresa privada, comunidad religiosa, etc., siguen encadenados a una lógica historicista que ignora, en los dos acepciones de este verbo, la lucha de estos niños por sobrevivir, convirtiéndolos de esta forma en desechos una vez más. La redención no viene del afuera, sino del propio drama que por lo demás no está en el exterior, sino en el interior de la globalización. Sólo cuando entendamos la forma en la que Galileo y su amigo dan valor a la vida en su día a día, cuando comprendamos que la ética del regalo de Mónica es tan valiosa como cualquier otra forma de lucha, reconoceremos que estos muchachos valen lo mismo que nosotros. Ellos nunca han sido, tampoco son ni serán basura, tampoco necesitan ser redimidos por un Ser superior externo, sino que son personas como cualquier otra, pero que viven en un contexto de extrema precariedad al mismo tiempo tienen una vulnerabilidad corporal mucho mayor que la nuestra. Ante esta situación terrible, estos actores se aferran con toda sus fuerzas a la vida y como prueba de ello tenemos su propia sobrevivencia en un mundo cruel que insiste en clausurarles el mañana.

## 2.5 LAS REMEMBRANZAS Y EL MIMETISMO ALUCINADO

### 2.5.1 Walter Benjamin: la historia, la mimesis y la tecnología

La mirada hacia atrás y las imágenes del paraíso perdido en Benjamin se constituyen en una herramienta crítica y, por ello, estamos ante una lectura que recupera memorias o imágenes del pasado, pero con la finalidad de hacer evidente *lo que no ha sido* en tanto promesa fallida. El proyecto benjaminiano, de este modo, desconfía profundamente de aquella nostalgia que se aferra a *lo que ha sido* e intenta consolidar una posición de autoridad. El pensamiento de este autor, por tanto, no trata de reestablecer un orden perdido ni de idealizar lo anterior como mejor que lo actual. No olvidemos que, en la novena tesis, el ángel no puede resucitar a los muertos ni regresar en el tiempo, característica que ubica su reflexión al interior de lo que Herlinghaus identifica como la “productividad de las paradojas” (*Renarración* 179). El tiempo paradisiaco al que se refiere Benjamin no es un período histórico, sino un tiempo utópico; sin embargo, en tanto utopía está dentro de la historia porque es un sueño que se origina de una experiencia histórica. El rescate del pasado en tanto experiencia oprimida es una apuesta para que aquella promesa frustrada de *lo que ha sido*, la cual todavía vive en el presente, se transforme en algo nuevo, en *lo que no ha sido* pero que debería ser.

La historia, de acuerdo con Benjamin, entonces, no es algo cerrado. No estamos ante una defensa de un tiempo cíclico, sino frente a una posibilidad abierta que quiere vivir *lo que no ha sido*: lo nuevo. La concepción fundamental del mito, escribe, “es el mundo como un castigo. Un castigo que genera sus castigados” (*Tesis* 40); es decir, su narrativa opresiva impone



arbitrariamente culpas y produce desechos o desechables. Allí todo está predeterminado, controlado, nombrado y hasta escrito, por tanto, no hay espacio para algo diferente, es decir, para aquello que carece de nombre porque nunca ha sido escrito. La historia, en cambio, es el ámbito de acción de los seres humanos tras la caída. Allí al mismo tiempo que ocurren hechos que horrorizan los ojos del ángel, existe la posibilidad de experiencias revolucionarias o mesiánicas, o sea, del advenimiento de lo nuevo. Por ello, el futuro es importante para Benjamin, esa es la puerta por donde ingresa la redención todos los días, pero es una puerta batiente, en continuo movimiento, que bajo ninguna circunstancia permite anticipar cómo ni cuándo llegará el tiempo mesiánico.

Se sabe que a los judíos les estaba prohibido investigar el futuro. La Thorá y la plegaria los instruyen, en cambio, en la rememoración. Esto los liberaba del encantamiento del futuro, al que sucumben aquellos que buscan información en los adivinos. A pesar de esto, el futuro no se convirtió para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Porque en él cada segundo era la pequeña puerta por la que podía pasar el Mesías (31).

En el final de “La política de la utopía”, Fredric Jameson entiende a las utopías como “mensajes apenas audibles que nos vienen desde un futuro que tal vez nunca llegue a hacerse realidad” (54). Esta definición, me parece, coincide perfectamente con el pensamiento benjaminiano. El futuro no es la gran puerta ni con él se arriba al final de los días. De ahí que el error de los adivinos historicistas está en dejarse encantar por promesas grandiosas que nunca sucederán. El futuro en Benjamin es más mucho más modesto: únicamente es una pequeña posibilidad para que aquello que relumbra en el presente como un *no sido*, se haga actual. Nadie, sin embargo, puede predecir cómo se materializará *lo aún no sido* porque en tanto mensajes de un futuro no ocurrido puede quizás nunca suceder o, mejor dicho, ocurrir en formas imprevistas y diversas. El *Angelus Novus* está al tanto de todo esto, por eso, vuelve la mirada hacia atrás. Sabe que el futuro proviene de aquellas *débiles fuerzas mesiánicas* heredadas del pasado. El

futuro, de este modo, es inmanente porque se origina en promesas frustradas de felicidad que habitan en la memoria viva de las ruinas que dejan a su paso los grandes ideales. José M. Cuesta con mucha agudeza entiende a estas promesas como “eso-ya-siempre-sido-como-aún-no-sido” (51) que demanda ser: un presente en un futuro que nadie puede anticipar.

En 1933, en “Experiencia y pobreza”, Benjamin sugería vivir la experiencia de la pobreza no en tanto la carencia de recursos económicos, sino por el reconocimiento de lo limitado de su saber. Esta experiencia se deshace de la riqueza cultural –un lastre- porque considera que los bienes de la alta cultura, heredados de épocas anteriores, cargan consigo la historia de la barbarie opresora. “No hay documento de la cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (*Tesis* 22) La llamada “riqueza cultural”, según Benjamin, nos impide abrirnos a nuevas experiencias y, sobretodo, adquirir un nuevo lenguaje para gozar la “pequeña moneda de lo actual” (“Experiencia” 173).

Giorgio Agamben, en *Infancia e historia*, entiende que esta experiencia requiere que los seres humanos hablantes lleguen a un lugar donde no hay lenguaje, una in-fancia, con la finalidad de adquirir el lenguaje necesario para dar un nombre a aquella experiencia que aún no lo tiene. Pero, según el filósofo italiano, la infancia no precede cronológicamente al lenguaje, “sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto” (66). El “yo”, el sujeto, para Agamben, es un acto de enunciación que no se encuentra propiamente ni en la infancia ni en el lenguaje sino en la escisión, en la diferencia en tanto remanente, entre los dos ámbitos. La historia, entonces, se constituye en ese instante en que la experiencia muda adquiere/pasa al lenguaje y este pasaje sólo podría ser como un relámpago que nunca acaba de

sucedir porque ocurre a cada instante. “Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante, eso es la experiencia” (70).

La imagen del bárbaro en “Experiencia y pobreza” es paradójica. Por un lado, está la violencia mediante la cual se funda y conserva la herencia cultural; pero, por otro, está ese bárbaro semejante a un bebé que no es tal por su poder destructivo, sino porque carece de lenguaje, solo puede balbucear: *bar, bar, bar*. De este modo, la melancolía de Benjamin también es una paradoja porque simultáneamente que imagina el tiempo utópico del paraíso, se deshace de la nostalgia por los llamados bienes culturales, se reconoce bárbara-balbuceante, y, por ello, está dispuesta a vivir y aprender lo nuevo. El historiador materialista “quiere llegar más allá de lo transmitido” (Benjamin, *Tesis* 52). Acaso, ¿la experiencia de la pobreza implica necesariamente la existencia de una zona de no-lenguaje? Si este no fuera el caso, ¿de qué tipo de lenguaje se trata?

En su última tesis, Benjamin comentaba que a los judíos les estaba prohibido el arte de la adivinación del futuro; pero, en cambio, eran entrenados en el de la rememoración. José M. Cuesta, en *Juegos del duelo*, entiende que la remembranza como resultado de la rememoración aunque mira al pasado, no significa el aferrarse a *lo que ha sido*, sino un mimetismo que actualiza aquello que *no ha sido* en una imagen, mediante la cual aquello que ha quedado frustrado adquiere un presente y un cuerpo. Para explicar este problema con mayor profanidad, Cuesta retoma otro texto pequeño que Benjamin escribió en 1933: “La facultad mimética”. Allí, el crítico judío-alemán, afirma que “la más alta capacidad de producir semejanzas es característica del hombre” (105). Esta facultad mimética está ligada a lo corporal y en tanto cuerpo podríamos decir que es acción -Benjamin se alía a la tesis del origen onomatopéyico del lenguaje. No obstante, es necesario tener en cuenta que no toda semejanza es material, es decir,

una copia de lo natural, hay otras de carácter inmaterial o no sensibles que tienen el poder para “[l]eer lo que nunca ha sido escrito” (107). Por ejemplo, la astrología, opina, enseña que los hombres consideraban imitable los cuerpos celestes, por ello, producían correlaciones inmateriales entre las danzas u otro tipo de prácticas culturales con estos fenómenos de orden cósmico. En los tiempos antiguos, indica Benjamin, la facultad mimética estaba ligada a lo mágico, pero en la actualidad, se ha producido un cambio. Ella se ha trasladado al lenguaje que es el canon por excelencia de semejanzas no sensibles.

De tal suerte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmateriales [no sensibles]: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia (107).

De acuerdo con Benjamin, la facultad mimética en el lenguaje no puede ser reducida al lenguaje oral. En muchas ocasiones, la escritura esclarece con mayor propiedad que la palabra hablada la naturaleza de estas semejanzas inmateriales. La grafología, por ejemplo, encuentra un sinnúmero de rasgos del escritor que él mismo ignoraba, lee aquello que no está escrito. En los diferentes lenguajes, existen muchas palabras que remiten a un mismo significado, pero que no tienen ninguna relación entre sí, sino gracias a que se establecen correlaciones inmateriales entre ellas. “En resumen, la semejanza inmaterial fundamenta las tensiones no sólo entre lo dicho y lo entendido, sino también entre lo escrito y lo entendido y también entre lo dicho y lo escrito” (106-107).

Benjamin sostiene que en la antigüedad se asumía que el recién nacido se adecuaba perfectamente al cosmos produciendo semejanzas gracias al “don” de su facultad mimética de la cual el juego era “su mejor escuela” (105). El infante, dice Cuesta refiriéndose implícitamente a la lectura de Agamben y recurriendo a la facultad mimética, aunque carece de lenguaje, puede balbucear, “puede incluso crear un lenguaje infantil en el que los sonidos articulados apenas

imitan a lo que se refieren” (17). Este balbuceo es corporal y anterior a lo oral, “la palabra nativa con la que el niño empieza a percibir y producir semejanzas, el metasigno mimético por medio del cual el niño reconoce y representa la semejanza de sus semejantes más próximos, sus padres, sus parientes, sus ancestros” (17); es decir, se trata de un lenguaje corporal y no un no-lenguaje. El filósofo español entiende que la facultad mimética en tanto es esa capacidad para producir semejanzas con los consiste en una *ancestrología* que siempre regresa a un origen, pero de manera diferente.

Cuesta analiza el sentido de la frase: “leer lo que nunca había sido escrito”, con el acto de rememoración. La lectura, sostiene, es en sí misma una clara expresión, si no la más lograda, de la facultad mimética; puesto que la lectura siempre vuelve sobre un texto anterior (un ancestro), pero en cada regreso, lee algo distinto. Aquí el filósofo relaciona “La facultad mimética” con las *Tesis de la historia*, especialmente con aquella imagen-relámpago en que se manifiesta el pasado. La lectura, piensa, siempre será un acto segundo, una repetición de un pasado “cuyo origen no habría tenido lugar en ningún ahora datable del que se guarde memoria” (10). En tanto mimetismo, *ancestrología*, el lector viaja hacia el origen, establece semejanzas no sensibles pero no con lo que ha sido, sino con lo oprimido, reprimido o suprimido, es decir, “de-eso-ya-siempre-sido-como-aún-no-sido”(51). “Se trata pues de leer el presente según el pasado, de reconocer en el pasado los signos de un presente aún por venir” (25). En cada lectura aparece esa imagen fugaz del pasado que entra en contacto con el presente, fundiéndolos y formando una constelación. Por eso, la remembranza en tanto mimetismo no significa la actualización de un recuerdo. Los viajes del lector a ese *origen que no es*, más que una repetición que siempre se orienta hacia el futuro, es una rememoración que mira hacia el pasado en donde éste regresa como “*el-haber-sido* de una felicidad recordada, anhelada o prometida” (29) que no ha podido

ser. La remembranza modifica lo que ha sido, puede leer *lo que nunca ha sido escrito*, haciendo “de lo no consumado (la felicidad) algo consumado y de lo consumado (el dolor) algo no consumado” (28).

Lo que Benjamin identifica como el deseo utópico se relaciona directamente con la rememoración. Si vinculamos la promesa de una realización que nunca se llevó a cabo con la idea teológica del paraíso perdido o del ideal revolucionario de una “sociedad sin clases”, aquella promesa frustrada nos conduce a un tiempo que este autor identifica como protohistoria. Aquí tenemos una nueva paradoja: por un lado, el paraíso perdido en tanto remembranza es histórico porque allí se hacen visibles las aspiraciones no satisfechas de una experiencia oprimida, cuya demanda por otra forma de existencia tiene plena vigencia en la actualidad. Por otro, en tanto aspiración, remembranza, la “sociedad sin clases” nunca fue lo que llamaríamos una realidad material, sólo fue un sueño cuyo objetivo era interrumpir la pesadilla de la opresión y su marcha arrolladora.

A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Esas imágenes son optativas, y en ellas la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social. Además sobresale junto a estas imágenes optativas el empeño insistente de distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado reciente. Estas tendencias retrotraen la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta lo primitivo. En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases. Sus experiencias depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpretación con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces (Benjamin, “París” 175).

Buck-Morss nos explica que la protohistoria o lo primitivo no es una historia natural anterior, está dentro de la historia. Perder de vista el elemento histórico estaría en total

contradicción con el materialismo benjaminiano y estaríamos ante una naturalización peligrosa que o bien cae en una postura nostálgica o continúa sumergida en el historicismo. Benjamin piensa que, en su impulso hacia lo nuevo, las *imágenes optativas* vuelven la fantasía imaginativa hacia lo primitivo para desde allí buscar las posibilidades de un cambio efectivo. Entre estas imágenes, destacan aquellas ilusiones que sueñan con una sociedad sin clases, la cual *nunca ha sido*. Estas utopías intentan distinguirse del pasado inmediato, de lo anticuado, que resienten como opresivo. Según Buck-Morss, lo ingenioso en el pensamiento benjaminiano consiste en que busca en el pasado huellas que permitan imaginar un futuro no historicista, es decir, encontrar en *lo que ha sido* las posibilidades de realización *de lo que aún no ha sido*. Por esta razón, las ruinas que mira el *Angelus Novus* no son restos carentes de valor; en ellas, se esconden imágenes donde se hacen evidentes las ilusiones fallidas del pasado que no han podido materializarse, pero que deberían ser. En estas imágenes utópicas, se interpenetra lo viejo con lo nuevo formándose una constelación entre los dos, allí el pasado deja de ser materia inerte para constituirse en la posibilidad de lo nuevo

Similarly, the fossil commodity remains are not merely “failed material.” As traces of prior life, they are historical clues... Benjamin perceives historical nature as an expression of truth’s essential transitoriness in its contradictory extremes -as an extinction and death on the one hand, and as a creative potential and a possibility for a change on the other (66).

En otros términos, la mirada utópica de Benjamin es paradójica porque, por una parte, fija la mirada en la experiencia arruinada que saca a la luz la verdadera historia de los oprimidos; mientras que, por otra, ve en este pasado que *no ha sido* el potencial creativo para lo nuevo, para *lo que aún no ha sido* y que todavía no tiene nombre. En consecuencia, en su demanda por otra forma de existencia, las experiencias frustradas son remembranzas del pasado, las cuales imaginan una felicidad que no corresponde con la realidad en la que viven, pero que es legítimo vivir. La rememoración en tanto utopía no abandona nunca la posibilidad del cambio, sino que lo

busca en esa experiencia que *ha-sido-siempre-como-un-aún-no-sido*. El mimetismo hacia lo arcaico o primitivo, por tanto, no es la reconstrucción de lo antiguo, sino una relectura del mismo que imagina otras formas de vida con la finalidad de interrumpir la opresión que todavía domina en el presente.

Con otras palabras, en la idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención. Lo mismo sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo. El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a las que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer? Si es así, un secreto compromiso de encuentro [en alemán: *verabredung*, n. del t.] está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico (Benjamin, *Tesis* 18).

Buck-Morss sostiene que la paradoja más importante del pensamiento benjaminiano consiste en utilizar los poderes del sueño, no con el objetivo de dormir mejor o dejarse seducir por la ensoñación, sino justamente con el fin de utilizar su poder para despertar del sueño mortífero al que nos conduce el fetichismo de la mercancía en el capitalismo. O sea, según la autora, este crítico recurre a los sueños y las utopías para salir de otro que se ha convertido en una pesadilla catastrófica en el presente. Benjamin, al contrario de muchos pensadores muy influyentes en su época, no considera que la racionalización o la toma de conciencia sean los caminos más adecuados para contrarrestar el poder narcotizante del capitalismo. Él entiende que las imágenes y la imaginación, aunque generalmente pasadas por alto, contienen un potencial crítico mucho más poderoso que la explicación teórica.

Sigamos el argumento de Buck-Morss y recuperemos el prólogo que Benjamin escribió para su libro sobre el barroco. Este prólogo apareció en la edición de 1928 tiempo después de



que fuera rechazada la aplicación de su autor para la posición de profesor en la Universidad de Frankfurt. Allí se reescribe el cuento de la bella durmiente:

Quisiera contar el cuento de la Bella Durmiente del Bosque por segunda vez.

Está dormida en su seto de espinas. Y entonces, después de tantos y tantos años se despierta.

Pero no a consecuencia del beso de un príncipe feliz.

Es el cocinero quien la ha despertado, al dar al pinche el bofetón que resonó por todo el castillo con la fuerza acumulada después de tantos años (Benjamin, *El origen* 234).

En este sentido, en las imágenes utópicas está la fuerza acumulada de tantos años –la historia de los oprimidos- que despiertan a la Bella Durmiente –las personas y los objetos arruinados- y la libran del lecho de espinas en el que la ha colocado el mal sueño llamado capitalismo. Según Buck-Morss, sin embargo, la redención mesiánica no se encuentra exclusivamente en el deseo utópico. De acuerdo con ella, en Benjamin, hay una doble articulación entre el mundo natural y la fantasía (sueño, imaginación, etc.) y esta articulación alcanza su potencial mesiánico cuando sucede una conexión indisoluble entre estos dos ámbitos en el tiempo del ahora. Estas imágenes contienen en forma fragmentaria la experiencia oprimida, pero en sí mismas no consisten en la redención. La pequeña fuerza mesiánica hace su labor cuando aquellos mensajes tenuemente audibles e invisibles que nos vienen del futuro y que la experiencia oprimida del pasado reclama que sean vividos, logran materializarse gracias a la magia de la tecnología.

Benjamin was reluctant to rest revolutionary hope directly on imagination's capacity to anticipate the not-yet-existing. Even as wish image, utopian imagination handed to be interpreted through the material objects in which it found expression, ... it was upon the transforming mediation of matter that the hope of utopia ultimately depended: technology's capacity to create the not-yet known (114-115).

En última instancia el pensamiento de Benjamin consiste en un materialismo radical, lo cual estaría en peligro si descuidamos el mundo material y nos dedicamos exclusivamente al de

las ensoñaciones. La imaginación utópica que propone el pensador alemán tiene un trasfondo materialista debido a que no se origina en la ilusión catastrófica de aquellas promesas grandiosas que nunca terminarán de llegar, sino porque está mediada por las ruinas y los fragmentos de la cotidianidad. La materialidad de la experiencia oprimida y de la naturaleza condenada, es decir, la vida y los objetos cotidianos, por tanto, son las bases fundamentales en el pensamiento benjaminiano; pero esta materialidad no debe ser confundida con el realismo vulgar ni con el positivismo, peor aún con el economicismo, más bien todos estos discursos son un mal sueño carente de experiencia y, por tanto, opresivo. La experiencia oprimida y la naturaleza condenada sólo podrán ser redimidas gracias a las fuerzas mágicas de la tecnología, siempre y cuando ésta sea arrebatada al capitalismo. Por eso, Benjamin, en “El surrealismo”, lanza el lema: “*Ganar las fuerzas de la intoxicación para la revolución*”. En tanto la tecnología es más un pensamiento surrealista que una conquista de la ciencia, se constituye en experimentos mágicos –no tanto lógicos- con mucho poder para hacer surgir lo nuevo *lo que aún no ha sido, pero que debería ser*.

Retomemos la tesis central del libro de Buck-Morss: la teoría de los cuadrantes en tanto intersección de dos coordenadas. En este caso, una coordenada está dada por lo mítico o naturaleza original –la cual como sabemos siempre es histórica-; la otra, por la tecnología o nueva naturaleza. Como hemos visto, la palabra origen, para Benjamin, no tiene una connotación de raíz o punto de partida, sino que consiste en la emergencia de lo nuevo justo en el lugar en donde los opuestos se chocan. Su melancolía crítica o remembranzas no reclaman el regreso a los orígenes ni quiere recuperar lo anticuado, más bien implica la realización de una promesa frustrada que sólo puede realizarse a partir de la mediación de la nueva tecnología. Es decir, en este cruce de coordenadas, asistimos a un doble proceso: por una parte, la tecnología redime la

experiencia oprimida o naturaleza condenada; pero, por otra, las ruinas de esta experiencia a su vez liberan a la primera que aún continúa prisionera de la destructiva lógica del historicismo y el mito del progreso.

In nature, the new is mythic, because its potential is not yet realized; in consciousness, the old is mythic, because its desires never where fulfilled. Paradoxically, collective imagination mobilizes its power for a revolutionary break from the recent past by evoking a cultural memory reservoir of myths and utopian from a more distant ur-past. The “collective images” are nothing else but this. Sparked by the new, from which they “maintain their impulse”, they envision its revolutionary potential by conjuring up archaic images of the collective “wish” for social utopia. Utopian imagination thus cuts across the continuum of technology’s historical development as the possibility of revolutionary rupture (116).

### **2.5.2 La imagen alucinada como una remembranza de *lo aún no sido***

¿La imagen de la abuela en las alucinaciones no es acaso el resultado de una nostalgia por un tiempo anterior? Si es así, ¿cuál ese tiempo anterior idealizado que habría sido destruido? O en su defecto, ¿podemos pensar alguna diferencia entre nostalgia y melancolía? De acuerdo con Freud, el luto es la aceptación del objeto perdido, la capacidad de reemplazarlo con otro, es decir, la condición necesaria para que el sujeto pueda reconstruirse después de una experiencia traumática; mientras que la melancolía, por el contrario, se aferra a la pérdida, de este modo, el sujeto ese encierra en sí mismo siendo incapaz salir del trauma. En su ponencia sobre *La vendedora de rosas*, presentada en el simposio: *Narconarratives: Unbound-Epics*, en Pittsburgh (2008), Juana Suárez propuso que la imagen de la abuela en *La vendedora* es resultado de la melancolía, en tanto nostalgia, de un orden anterior a la modernización. La película, según la autora, no añora el tiempo del desarrollismo o del Estado benefactor. La imagen del padre –tan emblemática de este período– está ausente al mismo tiempo que de la madre nada se sabe o tiene

una relación muy conflictiva con sus hijas. La imagen de la abuela, según la crítica de colombiana, remite a una memoria ligada con un ideal de lo campesino anterior a las grandes migraciones a la ciudad colombiana. Pero en la medida en la que el filme no trabaja la vida en el campo, sino un contexto urbano, Suárez entiende que la imagen añorada es la de aquel Medellín anterior “a ese caos” que significó la llegada masiva de inmigrantes campesinos. El trauma de la película, entonces, sería la imposibilidad de aceptar la pérdida de esa ciudad idealizada que la modernización y el advenimiento de las masas suburbanas destruyeron abruptamente.

La explicación de Suárez, sin embargo, pierde de vista el elemento fundamental de la película: la fugacidad de la vida y la precariedad en la que muchos niños sobreviven. En este sentido, la imagen de la abuela más que una nostalgia por un Medellín idealizado, es una crítica, un relámpago en el sentido de Benjamin, que interrumpe el alto grado de desprotección que tienen los niños callejeros. Las imágenes de la abuela, por tanto, en la medida en que son remembranzas, bajo ningún aspecto son nostálgicas porque su intención no es aferrarse a un orden perdido, sino mostrar experiencias oprimidas como resultado de una promesa frustrada, un hogar que no ha sido, en el Medellín contemporáneo.

La misma autora en “Los estragos”, desde otro punto de vista, considera que la imagen alucinada de la protagonista es una acusación “a los resultados de la sociedad de consumo” (46) en donde este personaje no puede adecuarse a la realidad en la que vive; por eso, los objetos del baúl de la abuela “funcionan como algo que designa ‘el mundo real [cita a Baudrillard], pero también su ausencia, y en especial la del sujeto’” (46). Esta ausencia más que una nostalgia como bien lo entiende Suárez en este artículo es una crítica a sociedad contemporánea. Mi interpretación coincide con el espíritu del texto de la autora colombiana, pero quisiera ver las imágenes de “la mamita” como remembranzas en donde interesa más la experiencia *de lo que no*

*ha sido, pero debería ser*, antes que una ausencia. En último caso, el privilegiar el análisis de este personaje como alguien ausente puede ser lo que derivó que luego Suárez identifique una nostalgia detrás de las imágenes de la abuela.

Gaviria comenta lo siguiente sobre las alucinaciones de Mónica:

Al final, cuando la niña sueña –es una sugerencia que tiene la película, que algunas personas veo que la han entendido muy bien, y es que la niña está buscando-, digo cuando al final sueña con una fiestecita familiar, con sus abuelitos, sus tíos, sus primos, hay como un tejido social en una pequeña fiesta muy hermosa. No es sólo que se esté buscando un orden anterior, como quien dice, un orden que hubo, familiar de pronto, a lo mejor simplemente soñar o transformar algo que nunca existió, pero que la niña le da forma de aspirar a que fuera como esa casa de su alucinación (Ruffinelli).

Darío Muñetón Vasco, en “Consagración del tiempo”, un pequeño, pero bello texto sobre *La vendedora*, analiza la idea del tiempo en los dos personajes principales de la película. El primero, el Zarco, es un tiempo en donde las cosas refulgen por un instante, “para luego darle paso a la indiferencia” (41). En este tiempo, los objetos están encerrados en un presente maldito, sin conexión alguna con el pasado ni con el futuro. Es el tiempo de la evanescencia, la obsolescencia, de la muerte en su máxima expresión. El segundo, en cambio, el de la pequeña vendedora, allí “las cosas aunque viejas e insignificantes, conservan su fulgor, una luz permanente. Por eso, Mónica abre un baúl que devuelve las pequeñas y viejas cosas de la abuela a la mirada atenta del amor” (41).

El contraste entre los dos personajes se hace también evidente en el detalle del reloj. El Zarco obtiene el suyo a través de un robo, de una acción violenta que ocasiona gratuitamente la muerte de otra persona. Este asesinato muestra lo infernal de la burbuja del presente absoluto que ha encapsulado su experiencia, allí nada tiene valor ni siquiera la propia vida. El Zarco ha caído en un nihilismo que se apasiona con la destrucción. En último término, él se constituye en un ser autodestructivo que se entrega a la muerte sea a la de los otros o la suya misma. En cambio,

Mónica “recibe el suyo como un don, un regalo de un viejo, un cucho, por saber el tiempo y lo agradece” (41). La niña aprecia el valor de las cosas y de la vida, ella busca el amor y es capaz de encontrarlo en los detalles más insignificantes. Ese reloj de muñequitos es para su novio, Anderson, a quien transmitir el amor a la vida. La pequeña vendedora padece un drama muy intenso porque sabe que su vida y la de sus amigos “vale la pena” a pesar de que el abandono y la desolación le insistan en que no.

Herlinghaus sugería que los delirios de Mónica son una negación de la destrucción que significa el uso de la droga en los ambientes juveniles masculinos de Medellín, en los cuales prima la violencia, la adicción y la destrucción del cuerpo. La postura de este autor guarda relación con la de Suárez cuando ella sugiere que el cine de Gaviria es una acusación a la sociedad contemporánea. Me gustaría relacionar este tipo de interpelación a la audiencia con lo que Jameson entiende por utopía en el artículo antes citado, quien propone pensar la imaginación utópica como una suspensión de la política. En este sentido, este autor considera que en una coyuntura de emergencia, es decir, cuando el control de la clase dominante está en entredicho y las contradicciones sociales están a punto de forzar un cambio general, la acción política tiende a ser mucho más concreta dejando la fantasía a un lado. “Así, pues, el utopismo implica cierta distancia con respecto a las instituciones políticas en torno a las cuales alientan posible reconstrucciones o reestructuraciones” (47). Por eso, en tiempos de incertidumbre, piensa, la imaginación utópica corre el riesgo de convertirse exclusivamente en una actitud negativa que deja de imaginar alternativas y se transforma en una crítica radical del presente con el serio peligro de desembocar tanto en el derrotismo como en el nihilismo tal como sucede con el Zarco en la película.

[Una perspectiva dice] que la utopía es negativa, y que, cuando más auténtica resulta, es cuando no podemos imaginarla. Su función no estriba en ayudarnos a imaginar un futuro mejor, sino más bien

en mostrar nuestra total incapacidad para imaginar un futuro tal –nuestro encarcelamiento en un presente no utópico sin historicidad ni fugacidad- a fin de revelar el cierre ideológico del sistema en el que de algún modo nos encontramos atrapados y confinados. Se trata, con seguridad, de una postura particularmente derrotista (...) y uno se siente tentado a evocar el nihilismo o la neurosis... Sin embargo, creo que puedo sostener que es esencialmente razonable abandonarla bajo dos apartados: la ideología y el miedo (47)

Jameson entiende que el problema de la utopía debe ser estudiado al interior de la lucha de clases. Según él, no existe una utopía universal porque cada persona imagina diferentes alternativas en función de la posición social que ocupa. Por eso, indica, cada relato o imagen utópica es ideológica y refleja un punto de vista de clase. En este sentido, las utopías son un cúmulo de imágenes contradictorias que coexisten en el inconsciente colectivo, es decir, un campo en el cual muchos deseos utópicos se encuentran en conflicto debido a que los unos niegan a los otros en función de los intereses de clase. Sin embargo, el conflicto no se resuelve ni en “una elección entre estos extremos ni [en] una «síntesis» de los mismos, sino, por el contrario, [en] una relación tenazmente negativa con los mismos” (50). Jameson propone la noción de doble negación, la cual implica que cada imagen o relato utópico se genera para negar a otro y viceversa. “Dicho de otra manera, el valor de cada elemento es diferencial, no reside en su propio contenido sustantivo más que como una crítica ideológica de su equivalente” (51). Esta doble negación impide el regreso de lo mismo o del orden anterior librándonos de la predestinación.

De ser dialéctica, esta será entonces una dialéctica negativa en la que cada elemento insiste en su negación del otro; hemos de buscar el auténtico contenido político y filosófico en su doble negación. Sin embargo, los dos elementos no se limitan mutuamente; su desaparición nos devolvería al *status quo*, al dominio del ente ordinario actual, cuya negación corresponde en primer lugar a la función y el valor de la fantasía utópica; o, a decir verdad –como ahora estamos ya en condiciones de observar-, su doble negación (51).

Dejemos lado la reflexión de Jameson sobre el instinto de conservación o sobre el miedo al exceso utópico que amenaza la supervivencia, regresemos al problema de la paradoja en Benjamin. Si vinculamos la idea de doble negación con la paradoja tenemos que aquella *débil fuerza mesiánica* de la experiencia oprimida se constituye en una crítica al *status quo*. La imagen paradisiaca surge de la inconformidad haciendo evidente que cualquier discurso triunfalista es en sí mismo un sueño, una utopía. Pero esta última a diferencia de la imagen del paraíso perdido se constituye en un tiempo vacío y homogéneo, mediante el cual se subordina la heterogeneidad de la vida cotidiana a una ilusión o promesa universal de carácter trascendental. En este caso, la paradoja en Benjamin consiste en utilizar la fantasía (sueño) que contiene aquella pequeña utopía mesiánica para negar o despertar de la pesadilla del historicismo y de las ilusiones utópicas totalitarias (fantasmagorías).

En *La vendedora*, se puede apreciar la doble negación en dos momentos. El primero hay una tensión evidente entre el Zarco y Mónica que no puede desembocar en una síntesis. El muchacho obliga a un intercambio de relojes en el cual la utopía de la niña es negada y absorbida por la muerte que trae consigo el nihilismo del adolescente. El esfuerzo de la pequeña vendedora por encontrar el amor queda frustrado cuando se topa con su antagonista, quien le roba su “don” entregándole a cambio otro manchado de sangre, cuyo origen es el desprecio por la vida, específicamente la del hijo de doña Carmen a quien el Zarco mató y robó un reloj. Este encuentro infortunado condena a Mónica irremediablemente a morir. Al final de la película, el huracán nihilista le pasará su factura con “un puntazo” asesino. Dicho de otro modo, la fuerza destructora del presente infinito, de aquél que ya no tiene historia, niega el sueño de Mónica y con ello la introduce en una espiral infernal de violencia.



Por otra parte, la niña busca desesperadamente conectar su experiencia con el pasado con la finalidad de encontrar la posibilidad de un futuro. Su drama es un esfuerzo por negar la obsolescencia que la condena a morir cuando apenas está empezando a vivir. De este modo, Mónica niega al Zarco, quien también muere al final del filme, sin embargo la niña no lo mata, sino que su negación está a otro nivel: entiende que la muerte de su antagonista también es una muerte innecesaria al igual que la suya. En este caso, el “alocado joven” no se transforma en un enemigo a quien se debe eliminar, sino que la muchacha ve en él a un semejante, se solidariza con él porque entiende que padece su propio drama: ha sido transformado arbitrariamente en un “desecho”, cuya vida “no vale la pena”. Lastimosamente él ha caído en las garras del nihilismo autodestructor, se ve a sí mismo como “desechable”: entiende que su vida no tiene valor y, por eso, se encarga de eliminarla, llevándose consigo la de por lo menos tres personas más.

No obstante, me gustaría comparar el drama del Zarco con los muchachos de *Rodrigo D.* En este sentido, no se trata de ver a Mónica como la buena ni a él como el perverso porque los dos personajes se constituyen en las dos caras de la misma moneda. La violencia del Zarco como la de Adolfo, consiste en un suicidio porque al matar a uno de los suyos se mata sí mismo. Si también asimilamos al Zarco con Rodrigo o Ramón, es claro que él quiere ante todo vivir, pero no lo puede hacer. Entonces, la violencia de su drama responde a otra violencia originaria mucho más poderosa que lo destruye y lo convierte en desecho; es decir, su enemigo no es propiamente Mónica, sino esa burbuja del instante absoluto. De esta manera, su violencia contracultural en tanto negación visceral del *no futuro* es una reafirmación de la vida. O si se prefiere, su deseo destructor es una forma de rebeldía que se encuentra al interior de una guerra, la cual de antemano la tiene perdida. Sus excesos, en consecuencia, se dirigen a no perder la batalla del olvido alcanzando una visibilidad que su condición de excluido se la niega constantemente.

Por esta razón, me parece que *La vendedora* no busca que la audiencia salga aliviada descargando su rabia en un nuevo chivo expiatorio que sería el Zarco. Este personaje en última instancia afronta el mismo problema de Mónica: su muerte está a la vuelta de la esquina. La división entre los dos personajes es básicamente de carácter explicativo, cuyo objetivo es ejemplificar las dos fuerzas que entran en tensión en el drama que significa el *no futuro*: a) la lucha por la vida que se expresa en la misma rebeldía del Zarco y en la necesidad de amor de Mónica, frente b) la conciencia que tienen de que se han transformado en “desechos” porque su vida carece de valor en el mundo contemporáneo. El *no futuro* sumerge a estos dos personajes en un frenesí violento, el cual se constituye en una forma de suicidio, pero que está necesariamente ligado de forma indisoluble con ese intento dramático por vivir un poco más y reafirmar así la vida por sobre la muerte.

La segunda negación está dada por lo que podríamos llamar el plano de contenido de la propia película y la “tragedia” de la protagonista. La muerte de los dos muchachos es una acusación al mundo global, cuyos procesos de acumulación clausura el futuro demasiados niños y adolescentes personas. *La vendedora* niega el ideal del progreso y del libre mercado desde un plano inmanente. No hace una crítica teórica ni propone una nueva moralidad, más bien nos muestra las imágenes utópicas de una muchacha que a pesar de su destino, lucha contra éste. Aunque fracasa al final, obtiene pequeñas victorias porque cada uno de sus actos de supervivencia es en sí mismo un éxito que se aferra a la vida. Los delirios de Mónica niegan el no futuro desde su experiencia vital porque, a pesar de que todo la conduce a la muerte, ella no se deja seducir por el nihilismo y continúa exigiendo una vida que injustamente se le ha quitado.

Mónica, de este modo, sería un héroe trágico que se rebela contra el destino mítico de la globalización porque sabe que su vida sí “vale la pena”. El mito de la globalización la destroza

en esta lucha, pero la utopía de su drama derrota al nihilismo global. Pero se trata de una tragedia atípica y, de ante mano, fallida. Primero, Mónica no tiene una posición de privilegio. Su estatus social es nulo por lo que su caída en la sociedad no puede darse, pues no tiene a donde más caer. No obstante, su deseo utópico dice que su vida “vale la pena”, de este modo, la vida de la muchacha adquiere una importancia, un estatus elevado, que el destino se niega a reconocer. La caída de la pequeña vendedora, entonces, consiste su expulsión del paraíso: su salida del hogar, pero se trata de un castigo en función de los caprichos de un sistema global sin sentido que le impone una culpa mítica condenándola a morir. El drama de Mónica derrota al destino porque demuestra que no hay ninguna culpa que expiar, que ese pecado original es sólo una ficción perversa que sin motivo alguno la abandona a su suerte. La muerte de la muchacha *no debería suceder*, con ello, se hace evidente la pérdida de una vida muy valiosa a la cual se debía proteger. En un plano más amplio, el caso de la pequeña vendedora sirve para ilustrar la situación de todos aquellos otros niños y niñas que viven como ella.

En segundo lugar, es una tragedia fallida porque “el sacrificio” de Mónica no sirve para instaurar un nuevo orden: los niños callejeros continúan en el abandono. Es más, la muchacha ni siquiera se sacrifica porque se resiste a cumplir con los dictados míticos. Ella no acepta su destino, no se resigna ni reconoce su pecado. Mónica se aferra a su drama porque intuye con mucha agudeza que los dioses de la globalización están errados. Sabe que su muerte es innecesaria y que ésta no recompondrá ningún orden. Los dioses se ensañan contra ella haciendo de su vida una pesadilla atormentándola hasta matarla, pero no por eso dejan libre al resto. Después de Mónica, le toca a cualquier otro o, con mayor precisión, los demás siguen padeciendo al mismo tiempo que la pequeña porque cada uno de ellos también tiene una culpa absurda que la globalización les ha impuesto. La muerte de los niños, por tanto, no es ningún

sacrificio necesario para distraer a los dioses o para alcanzar los sueños de grandeza, sino un *no futuro* cruel que todo lo que toca lo convierte en muerte sin razón alguna.

La doble negación de Jameson, no obstante, tiene un límite cuando analizamos más detenidamente los delirios y el drama de Mónica. La imagen de la abuela es una remembranza que no únicamente niega el malestar de la globalización, ella ante todo es una reafirmación de la vida en un contexto en el que los riesgos de perderla son extremadamente altos. Muñetón Vasco nos da una nueva pista sugiriendo que lo que permanece en los recuerdos de la niña “es la mirada fija del amor: ‘el recuerdo [cita a Heidegger] fija la mirada en el amor’” (41). Mi interpretación reemplaza la palabra recuerdo por la de remembranza, pues como bien lo explicaba Cuesta siguiendo a Benjamin, la rememoración es el impulso de lo nuevo que paradójicamente se remonta a los orígenes, a los ancestros, para que *lo que no ha sido* (la felicidad) interrumpa la catástrofe de *lo que ha sido* (el dolor).

La dialéctica parada de Benjamin aunque contempla una negación interrumpiendo la opresión de *lo que ha sido*, propone fundamentalmente la experiencia de la pobreza, es decir, vivir “la pequeña moneda de lo actual” gracias a ese deseo por lo nuevo que se vuelca hacia el pasado. Allí chocan dos fuerzas la memoria viva y la emergencia de lo nuevo. La dialéctica benjaminiana no está propiamente en la negación de la una por la otra, sino en el punto de intersección en donde las dos coordenadas entran en contacto. O sea, cuando *lo que no ha sido* del pasado se materializa en una experiencia actual.

Los delirios de Mónica y los objetos que remiten a la abuela indudablemente guardan relación con la carencia de hogar que tiene la niña. La pequeña vendedora no tiene zapatos con qué proteger sus “pies descalzos”. Por eso, cuando camino con el calzado de su mamita por la calle de regreso a la pensión en compañía de Andrea, la muchacha siente un gozo indescriptible.

Los zapatos, entonces, se constituyen en un calzado mágico que le proporcionan una sensación muy grande de seguridad; pero no en tanto le ayudan a la subsistencia, sino en la medida en que el éxtasis le lleva fundamentalmente al ámbito de los afectos, pues gracias a los zapatos la vida misma recupera el encanto, todo se llena de alegría. Si condensamos los delirios de la abuela y los zapatos en una sola imagen, tenemos que ambos son las imágenes utópicas de la niña que reclaman un hogar que se ha frustrado o que *es* tanto *no es*.

El propio Gaviria resalta la importancia de la droga en su película con las siguientes palabras:

Yo tenía la idea –que no es falsa- de que los niños se ensacolan para pelear contra el hambre y el desamparo; no sabía que los llevaba a un tiempo/espacio diferente al ahora/presente, no sabía que se trataba de un viaje a los afectos. Haciendo la película comprendí que yo también andaba en busca de los afectos y de los espacios en que se es feliz... El uso de *sacol* según nos contaron muchos de estos niños, producía alucinaciones en las que se restauraba de alguna manera un equilibrio, y un lugar mutilado: la casa que no tienen, los hermanos disgregados, la familia rota. El pegamento “produce” una memoria de lo familiar perdido en la que la figura de la abuelita reemplaza la orfandad, la dureza, el frío del mundo (Jáuregui, “Violencia” 228).

Lo interesante del caso, entonces, está en el hecho de que el calzado y los delirios son ya en sí mismos una protección mágica para la niña y no sólo la negación de la experiencia dolorosa. Cuando Mónica alucina se conecta con lo divino de la misma forma que cuando usa los zapatos: su experiencia arruinada se reconstruye porque la imagen/la presencia de la abuela reemplaza *la orfandad, la dureza o el frío del mundo*. Esta sustitución no sólo niega una carencia, sino que la trasciende: el mundo se recompone, recupera su encanto. Por eso, la niña no valora tanto la droga por sí misma, sino la fuerza que tiene el *sacol* para conectarla con aquello que ella adora por sobre todas las cosas: la imagen de su abuela. Sin su mamita, el pegamento sería insignificante y prescindible. Las alucinaciones y los zapatos, de este modo, son instantes en donde Mónica ya se siente cobijada mientras está intoxicada y no únicamente signos de su

desprotección –aunque indudablemente lo son. Lastimosamente la protección alucinada se le escapa como el agua por entre los dedos o, en su defecto, sigue siendo deficiente como aquélla que le ofrece un calzado que no se corresponde con sus pies.

La explicación de Gaviria alcanza ahora su pleno sentido. Antes de hacer la película, él creía que la droga era una forma de luchar contra el hambre y la carencia, es decir, una forma de negación que indudablemente lo es; sin embargo, en el camino descubrió que existe una dimensión afectiva en la intoxicación que permite a los niños alcanzar esos espacios *en que sé es feliz*, en donde se sienten protegidos. Estos espacios utópicos aunque niegan a *lo que ha sido*, una realidad llena de privaciones, tienen una importancia mucho más profunda: *lo que no ha sido pero que debería ser* se hace presente y, de este modo, es reafirmado. Aquello que *no ha sido* (el abrigo de un hogar) adquiere un cuerpo en la experiencia intoxicada y se materializa en los zapatos blancos de la abuela. A los niños no les interesa si ese cuerpo es únicamente virtual porque para ellos su materialización es suficiente, no porque con ello se solucionen sus problemas, sino porque obtienen aunque sea un poquito de lo que tanto anhelan.

En pocas palabras, los delirios de Mónica y los objetos de la abuela interrumpen *lo que ha sido*, pero al mismo tiempo prestan un cuerpo a *lo que no ha sido pero que debería ser*. Sin embargo, la felicidad plena continúa frustrada porque, por un lado, hay una fractura entre lo soñado y lo real, pues lo divino siempre se retira del mundo de la niña dejándola en su abandono; mientras que, por otro, los zapatos le quedan demasiado grandes y no pueden proteger a la muchacha adecuadamente. El calzado bien se puede romper con facilidad e incluso fracturar sus pies debido a una torcedura altamente probable. Pero en la concepción de la pequeña vendedora lo pequeño tiene una importancia fundamental y, por eso, el refugio que consigue gracias a su

experiencia intoxicada, le permite así sea por un instante salvar la brecha entre la ilusión y lo real.

Si Cuesta tiene razón al definir la facultad mimética como una ancestrología, es claro que cada uno de los delirios remite a un antepasado de la muchacha. Pero, ¿qué implicaciones tiene la idealización de este pariente? ¿De qué tipo de semejanzas estamos hablando? Si entendemos como una semejanza material la copia de la naturaleza, la imagen de la abuela en tanto una persona que vivió en otro tiempo, sería únicamente una nostalgia por un pasado idealizado. Una semejanza material en este caso imita lo que ha sido porque anhela su retorno. Desde este punto de vista, la tesis de Suárez en Pittsburgh es completamente acertada.

Pero tal como nos lo decía Benjamin, la facultad mimética también establece semejanzas no sensibles siendo el lenguaje su expresión mejor lograda y el canon por excelencia de este tipo de correlaciones. Si entendemos los delirios de Mónica no como una *mimesis* en el sentido aristotélico, sino como un mimetismo capaz de *leer lo que nunca ha sido escrito*, es claro que la imagen de la abuela no puede ser reducida a una nostalgia por un pasado idealizado. En este sentido, podemos sostener que los delirios son una lectura, es decir, una forma de conocimiento. Los astrólogos leían en los astros el destino del mundo, en cambio Mónica lee en sus delirios aquello que aún *no ha sido* en su experiencia. Este *aún no ser* no está escrito porque simplemente no tiene todavía un nombre, es una experiencia nueva que viene del pasado pero que *aún no ha sido consumado*. Cada lectura de Mónica vuelve sobre su experiencia dolorosa, a simple vista, podríamos decir que la abuela es una reiteración, por ende, su imagen impide un cambio verdadero; pero, de este modo, se descuida por completo la forma y los contextos en que aparece la imagen alucinada.

Cada alucinación es en sí misma una nómada que no tiene ninguna relación con la anterior y, en todas ellas, se establecen varias correlaciones de tipo no sensible. En el primer delirio, aparece la abuela con unos niños caminando en dirección contraria al agua que brota de la calle y alejándose de su nieta.<sup>55</sup> Aquí es clara la semejanza que establece entre su mamita y la necesidad de protección que tienen todos los niños que viven en condiciones similares. En el segundo, la pequeña vendedora identifica a su abuela con lo divino. En el tercero, la abuela está en su pieza mágicamente reconstruida, con ello, la muchacha asocia la imagen con el abrigo del hogar. El cuarto, relaciona a su mamita con la familia y la abundancia, allí la abuela organiza un banquete en el que todos están reunidos y disfrutan del festejo. El quinto, funciona como una premonición, la mamita llama a su nieta para que ingrese a la vivienda, pero la única casa que puede ocupar esta señora es la de los muertos. El sexto y último es paradójicamente el más feliz y el más doloroso, la niña se reúne con su mamita, pero no en la vida que tanto ansía, sino el momento de su muerte. Aquí hay una asociación terrible en donde la vida y la muerte se tornan indistinguibles, es decir, la alucinación muestra el *estado de excepción* en el que vive la pequeña vendedora.

Por todo lo dicho es claro que Mónica no idealiza el pasado, su gesto es mucho más complejo. Ella recurre al pasado para llenar de historia un presente infinito que lo destruye todo. Sus remembranzas son una forma de dar valor a una vida encapsulada en un tiempo infernal de absoluta desconexión. Allí el pasado ha sido convertido en un resto inútil, mientras que el futuro como puerta de entrada de lo nuevo, se encuentra clausurado. La experiencia intoxicada le permite obtener imágenes dialécticas, en donde lo actual y *lo que ha sido siempre como un aún no sido* se funden en un solo ser, en una constelación. Sin embargo se trata de imágenes-

---

<sup>55</sup> El agua y el río Medellín como bien lo sugiere Muñetón Vasco son una metáfora del tiempo.



relámpagos que se pierden en el mismo momento de su cognoscibilidad. Aparecen en los instantes de peligro, cuando la desolación amenaza con hacerse nihilista, cuando la destrucción está a punto de tragárselo todo. La imagen de la abuela en tanto divinidad invertida es la forma mediante la cual la vida interrumpe la marcha de la muerte. La mamita-Dios alucinada muestra el drama de la muchacha, quien se aferra a la vida en un contexto en el que ésta ha dejado de “valer la pena” excepto para la pequeña vendedora.

A diferencia de ese presente infernal que se ha tragado al Zarco en donde nada de lo que hay se puede relacionar con la propia vida, las alucinaciones de la muchacha ligan “la información del presente” con la historia de su vida. Gracias a los delirios, ella construye experiencia, es decir, las alucinaciones se constituyen en una forma alternativa de conocimiento mediante la cual se desenmascaran las mentiras de la acumulación y la geopolítica global, las cuales en vez de cumplir sus promesas, multiplican las muertes. Mónica en sus delirios no se aferra al pasado en tanto *lo sido*, sino justamente lo contrario, quiere vivir lo nuevo, exige un futuro para su vida. Su experiencia se asemeja a los balbuceos de una “pequeña bárbara” que ante la destrucción de la experiencia que ha significado el avance de la globalización, intenta dramáticamente dar valor a la suya, pero sin un plan establecido porque sabe que el mañana le está negado. Mónica recurre a su abuela, en esta imagen alucinada se condensa su historia: el desamparo de la vida en la calle. Gracias a su mamita puede leer aquello que nunca ha sido escrito: un hogar prometido que nadie sabe por qué no se realizó, pero que pide a gritos “ser escrito”. Su mimetismo intoxicado, entonces, le permite transformar *lo que ha sido* (el abandono) en *lo que no ha sido pero que debería ser* (la felicidad del abrigo de un hogar).

Ahora bien, si el pensamiento utópico intenta fundamentalmente despertar de una pesadilla ¿podemos decir que Mónica ha despertado de ella por medio de su experiencia

intoxicada? Si pensamos en términos más amplios, la respuesta claramente es no. La muchacha muere y el mundo en el que ella vive sigue siendo el mismo. La única historia feliz en la película es la de Andrea que regresa a su hogar y se reencuentra en un sentido pleno con su madre; pero en todos los demás casos la muerte sigue siendo la norma y no la excepción. De la misma manera, podríamos preguntar ¿acaso los delirios pueden ser entendidos como un materialismo radical? La respuesta a esta interrogante es mucho más compleja y difícil de abordar. Si los delirios de Mónica están mediados por los objetos de la abuela como pueden ser las cosas del baúl y los zapatos es claro que su base es materialista. Asimismo, en tanto la abuela fue un personaje histórico, su mediación es de índole materialista porque lo divino es el cuerpo y no un Ser trascendental.

Sin embargo, como hemos visto, la experiencia intoxicada de la protagonista aunque interrumpe el dolor por unos instantes, no la saca de su agonía; pero esto no significa que todo haya sido en vano. La fuerza mesiánica de Mónica se encuentra en lo pequeño y cotidiano, no en lo trascendental. Su drama es ante todo una forma de valorar lo que “no vale la pena” y esto de por sí ya es lo fundamental; es decir, es claro que sus alucinaciones contienen esa *débil fuerza mesiánica* capaz de redimir la experiencia oprimida; pero si el objetivo es evitar que la muchacha muera, pues los delirios aunque son una escuela muy útil para la protagonista, alcanzan este objetivo sólo a medias, ya que la ayudan a sobrevivir, pero al fin y al cabo su futuro continúa clausurado.

### 2.5.3 El mimetismo alucinado y el papel redentor de la tecnología

Analizar el tema de la tecnología en *La vendedora de rosas* implica necesariamente dejar de lado por un momento el análisis de su narrativa. Demos ese paso adelante y pensemos el papel de la técnica del cine en *La vendedora*. ¿La película puede redimir la vida de estos niños de su *no futuro*? Murray Smith en su estudio de *Trainspotting* propone una categoría que nos puede ayudar: la redención estética.

The unalloyed awfulness of poverty is thus, continuously off-set by the processes of imaginative and aesthetic transformation. Such transformation does not amount to an escapist sugaring-of-the-pill, because the palatable realities of the world are still evident; but neither does it pretend to effect, or substitute for, the actual elimination of these realities. Rather, the claim of aesthetic redemption is, precisely and modestly, and aesthetic one; that is the more subtle, more inclusive – one might say more realistic, if this didn't immediately conjure paradox- mode of representation than either conventional social realism or pure escapism (35).

Smith sugiere que la película escocesa no idealiza el mundo de la heroína, los ambientes que en ella aparecen están llenos de pobreza y son difíciles, pero simultáneamente el filme no pierde vista el poder que la droga tiene para los adictos. La redención estética se encuentra en el punto en donde estos dos principios entran en contacto, gracias a este choque la realidad representada adquiere un dinamismo en el cual al mismo tiempo que se hace evidente la precariedad del contexto socio-económico, el mundo suburbano toma un aura mágica mediante la cual paralelamente se transmite su riqueza dando valor, por ejemplo, a lo que los heroinómanos tienen para contar. De este modo, por un lado, se evita el *miserabilismo* que en último término responde más a una necesidad un tanto impúdica de la audiencia o del director de regodearse en lo abyecto; por otro, se evita el escapismo de la droga, cuya celebración o idealización es ciega ante los altos costos humanos que vienen, por ejemplo, con la adicción a la heroína. En otras palabras, la redención estética imaginativamente transforma lo real, pero no

para mostrar una versión más digerible o endulzada del mismo, tampoco para eliminar su presencia porque esa realidad precaria sigue presente en la película, sino con la finalidad de lograr una representación más realista sin caer ni en el realismo social *miserabilista* que la vuelve estática ni en el escapismo que tiende a negar su existencia.

I have argue on the contrary, that the related strategies of aesthetic redemption and black magic realism depict both the reality of heroin use (its causes and possible effects, good and ill) while also representing the spirit of resistance (Welsh's 'romanticism'), and desire for transformation, which motivates its use in the first place. Something more than realism is necessary to capture this complex of states. Certainly the film is (mildly) 'delinquent' – Raul Ruiz's term for art, which prioritizes the expression or transgressive ideas and sensibilities over a sense of social responsibility. But while the ending of the film is anything but downbeat, no one who reflects on the implications of the movie as whole will come away with the idea that heroin is just a blast (86-87).

*La vendedora* es una forma de redención estética en donde la representación de la droga no permite explicaciones esquemáticas. De un lado, el filme muestra con absoluta claridad los costos sociales que implica el mundo de la droga en Medellín. Las descripciones son crudas, vemos asesinatos u otro tipo actos violentos relacionados directa o indirectamente con el consumo de estas sustancias. La mayoría de los escenarios en donde suceden los delirios son precarios y peligrosos, por ejemplo, las ruinas de las viviendas en Miramar o la carrera 70 con sus altos índices de violencia. Asimismo, cuando Mónica y sus compañeros se *ensacolan*, vemos mucho sufrimiento, observamos a niños desamparados, cuyo aspecto físico revela una alarmante grado de vulnerabilidad física. Víctor Gaviria nos muestra el drama que padecen estos muchachos por medio de la propia experiencia de la droga, sustancia que en sí misma es una de las razones para que ellos no tengan futuro. Pero, por otro lado, las drogas tienen un elemento afectivo muy poderoso, es decir, no son utilizadas para mostrar obscenamente una “cultura de la miseria” ni para confirmar el grado de degeneración de los jóvenes usuarios, sino todo lo

contrario. A pesar de que en *La vendedora*, el pegamento está ligado a la falta de alimento o techo, su importancia no se reduce a una simple válvula de escape. Como hemos visto, las implicaciones y sentidos de los delirios trascienden el ámbito de la subsistencia, ubicándose en un lugar virtual gracias al cual los niños de la calle –al mismo tiempo actores- son capaces de recrear diversos lazos de solidaridad entre sí o de recomponer imaginariamente aquel hogar que han perdido.

Gracias a la representación de la experiencia del *sacol*, *La vendedora* transforma la brutal realidad de la calle sin ignorarla, dándole un aire mágico mediante la cual observamos a seres humanos con muchas virtudes –también defectos- y riquezas que “vale la pena” escuchar. A partir de la experiencia de la intoxicación los espectadores hacemos un viaje por el mundo de los afectos a través de los delirios de aquellos niños que vagan por las calles del Medellín contemporáneo. En este sentido, las alucinaciones bajo ningún aspecto son una forma de enajenación social, cuya función se limita a “crear paraísos artificiales”. Aquello que los muchachos miran o sienten bajo el influjo de la pega no son imágenes distorsionantes de la realidad, tampoco son engaños y, peor aún, instrumentos que sirven para adormecer o desviar el conflicto social. En este largometraje, los delirios nos abren a nuevos registros de la experiencia, por medio de los cuales, los espectadores nos familiarizamos con las ilusiones/desilusiones de estos chicos. El *sacol* -a pesar de sus enormes costos-, se constituye en la puerta de entrada a la dimensión utópica de unos niños, quienes enfrentan el peligro de morir día tras día.

El riesgo que toma el director colombiano de adentrarse en el deseo utópico de sus actores naturales, hace que su película dé un paso más allá de lo que plantea Smith. *La vendedora* no aborda el problema de la droga desde la representación, sino desde la noción de experiencia. En *cómo poner a actuar pájaros*, se aprecia claramente que la construcción del

guión es una creación colectiva que surge de los diálogos cotidianos y de una convivencia de por lo menos cuatro o cinco meses entre actores y cineastas mucho antes de comenzar el rodaje en un proceso de doble dirección. En el documental, tras un incidente que analizaremos más adelante en el que los actores se robaron un dinero de la producción. Gaviria les escucha y les dice lo siguiente una vez que se descubrió quienes fueron los ladrones:

Nosotros también somos ladrones de ideas de ustedes, de frases de ustedes. ¡Cierto! En esta película, nosotros también les cogemos muchas cosas. Es como un intercambio. Un intercambio de conocimiento de las vidas de ustedes.

Esto quiere decir que Gaviria no construye una nueva aura para su arte ni se dedica a justificar la importancia del mismo. Su película también es un robo que en nada se diferencia del que cometieron los muchachos, es decir, el filme no es más importante que la vida de los actores naturales. El robo es doble por lo que no existe una unidireccionalidad de la culpa. Si Gaviria y su equipo son unos ladrones, pues no hay nada en ellos que los haga superiores a quienes les robaron el dinero. Si la película trata sobre la vida de estos chicos, pues no es el cine el que debe determinar la agenda a seguir porque los productores tienen que convivir con los actores evitando desarrollar una relación de autoridad. La redención, entonces, no es propiamente estética, sino mesiánica. Es claro que el cine es importante para el director colombiano, por eso hace la película, pero él sabe que hay un nivel de mayor profundidad. Las estrategias fílmicas de como el uso de actores naturales, los escenarios *in situ*, la construcción colectiva del guión, etc., no se proponen revolucionar las posibilidades del cine como medio, sino que se subordinan a un objetivo mayor: contar las historias vida de unos niños que sí “valen la pena”. La tecnología, en este caso, sirve para redimir las historias que se quiere oír o para apreciar aquello que nunca fue escrito, pero que siempre “valió y continúa valiendo la pena” escuchar.

Si la película trae consigo la redención mesiánica, en primera instancia, parecería que el Mesías viene del exterior; pero la convivencia y la participación de los actores en el proceso creativo, hace que sean las propias historias de vida las que lleven a cabo la redención. El cine, en este caso, es la tecnología robada a las fuerzas míticas del espectáculo de la globalización, que hace posible que esas historias *que nunca fueron escritas* adquieran un cuerpo haciendo que un *no futuro que exige un futuro* salga a la luz. Por un lado, la experiencia de vida de los chicos rescata al cine de su subordinación a los procesos de la acumulación global, descubre en él una fuerza revolucionaria, una entrada para lo nuevo (el futuro), que cuando se conecta con lo que ellos tienen para contar, redime la experiencia oprimida de las personas. Por otro, el cine se da la vuelta al igual que el *Angelus Novus* y comprende que en lo arcaico existe *algo que ha sido como un aún no sido* que reclama realizarse. La tecnología, en este caso, tiene un poder mágico para que *lo que no ha sido* se haga actual, se transforme y adquiera un futuro aunque sea sólo en forma virtual. Gracias a la película, muchos actores ahora muertos como el Zarco, don Héctor y muchos más, salen de la irrelevancia porque el testimonio de su actuación les permitió escapar ese presente infernal que los encapsulaba como “desechos humanos”.

En 1934, en “El autor como productor”, Benjamin insiste que la tarea del escritor o el poeta es robar las innovaciones técnicas del capitalismo para la lucha revolucionaria. No se trata, sin embargo, de preguntar por la estéril contraposición de forma y contenido de una obra tampoco de establecer su posición en las condiciones sociales de producción, sino “¿cómo esta obra *está en* ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de su tiempo” (119, énfasis mío). El autor o artista se convierte en un productor, en un técnico cuyo trabajo es ante todo transformador. “Jamás será su trabajo solamente el trabajo aplicado a los productos, sino que siempre, y al mismo tiempo, se

aplicará a los medios de producción” (129) Sin embargo, esto no quiere decir que el arte se subordine a un nuevo dogma o que se transforme en propaganda, sino que “la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria” (118) y esta tendencia apunta inmediatamente a la técnica de las obras.

El autor como productor, por ejemplo, el teatro épico de Bertold Brecht, presenta al público situaciones que lo enajenan de su posición social e ideológica gracias a las potencialidades que le brindan, entre otras técnicas, el fotomontaje o el teatro épico. “Pretende menos colmar al público con sentimientos, aunque éstos sean los de la rebelión, y más enajenarlo de las situaciones en las que vive por medio de un pensamiento insistente” (132). Sin embargo, no se trata de una crítica destructiva, sino que el autor como productor sirve más a la lucha revolucionaria cuanto mejor conoce su posición *en los medios de producción* ayudando a organizar, de este modo, la lucha entre el capitalismo y el proletariado a favor de este último. El autor como productor tiene que conocer lo pobre que es y lo pobre que tiene que ser –la experiencia de la pobreza- para poder llevar a cabo su labor técnica, es decir, a él no le interesa aferrarse a los bienes culturales, sino aprender las posibilidades que le ofrecen los nuevos medios de producción para ayudar en la guerra contra el capitalismo.

Gaviria con sus películas es un productor: primero, porque pone su cine al servicio de unas niñas excluidas ayudándoles a superar la exclusión social sacando a la escena pública sus historias de vida. Segundo, *La vendedora* descoloca a la audiencia, le presenta situaciones completamente ajenas a un contexto de clase media, es decir, la desfamiliariza obligándole a pensar su situación personal desde otro punto de vista. En este sentido, este cineasta no se preocupa exclusivamente por detalles formalistas ni se subordina dogmáticamente a un contenido. Tampoco realiza una reflexión existencial sobre cuál es su posición social ni cómo se



relaciona con los medios desde su clase económica. *La vendedora* está en los medios porque utiliza las posibilidades del cine para oponerse al proyecto de la globalización. Sin embargo, su crítica no se lleva a cabo desde la razón especulativa, sino desde la cotidianidad de quienes enfrentan los mayores destrozos y viven la urgencia de ganarle unas horas más a la muerte.

El cineasta colombiano en tanto productor no sólo ayudó a derrotar el *no futuro* en el ámbito de la memoria a través del testimonio de sus actores, sino que simultáneamente liberó al cine de la autoreferencialidad o del preciosismo estetizante ligándolo a la tierra gracias a las historias de vida de los niños de la calle. Gaviria robó esta tecnología a la burguesía de Medellín, la puso al servicio de sus actores mostrando aquellas imágenes de quienes se quieren desechar de la representación porque se piensa que “no valen la pena” ya sea porque se las ve como irrelevantes o porque se opina que son una mugre. “Los prejuicios son casi genéticos”, le dice el director antioqueño a barcelombia en una entrevista publicada en *Youtube*, “todos los odios, los racismos están escondidos... [Basta que] sólo toques una persona y todos salen corriendo” Gaviria como productor desubicó estos prejuicios diciéndonos que hay seres humanos que viven en condiciones precarias no porque sean feos o “basura”, sino porque son otras personas las que hacen sus vidas sean sumamente precarias y la audiencia forma parte de estas personas así no lo sepa. Pero el cineasta da un paso más allá, en la misma entrevista, comenta que a él no le interesa el cine argumentativo, sino *el cine guerrero del documental*, porque gracias a éste salió al encuentro y compartió con los demás.

[El cine] es una forma maravillosa para poder transitar por estas sociedades tan divididas. El documentalista es una persona que con esta cámara traspasa barreras, traspasa fronteras, llega atraviesa paredes, puertas. Yo le agradezco al cine, si no estaría acorralado por los prejuicios... La mejor manera de vivir en este país es atravesarlo transversalmente, ir a todos lados.

De este modo, me parece que Gaviria no se limita a la destrucción de los prejuicios evidenciando lo absurdo de la vida burguesa, sino como lo vimos en *Rodrigo D*, la crítica de los

prejuicios es sólo una parte de su proyecto. Su objetivo está en *atravesar el país transversalmente* interactuando con los demás. Entonces, el logro más importante de *La vendedora* supera la deconstrucción y está en la **reconstrucción de experiencia** rompiendo, de este modo, la espantosa burbuja del instante absoluto porque liga indisolublemente lo que se vive a lo vivido y la vivencia personal con la colectiva, y viceversa. En esta construcción de experiencia compartida y compartible, la droga y la intoxicación juegan un papel fundamental. En último término, la película no sólo quiere descolocar a los espectadores, sino ante todo lograr que ellos se identifiquen con la experiencia de vida de los niños de la calle: primero para que estas historias no queden en el olvido; segundo, para comunicar el gran absurdo del *no futuro* y, tercero, porque se trata de una historia que nos concierne a todos. Pasemos, pues, a analizar cómo la tecnología *reconstruye la experiencia* gracias a la intoxicación.

#### **2.5.4 La tecnología del delirio**

*La vendedora de rosas* cumple un rol para con su audiencia muy parecido a las delirios de su protagonista. La película en sí misma es una alucinación, una experiencia de la intoxicación. Hay un coro y una música sinfónica que se escucha a lo largo de todo el largometraje, especialmente cuando Mónica está intoxicada, éste es un ritmo pausado, pero constante que une los eventos, especialmente los delirios de la protagonista desde primero hasta los últimos. Nietzsche pensaba que el coro (la música) era el elemento fundamental de la tragedia griega porque allí identificaba la fuerza de lo dionisiaco. En *La vendedora*, este coro sinfónico marca el ritmo la película, él nos va metiendo poco a poco en un viaje por los afectos de una manera análoga a lo que hace el *sacol* con los niños de la calle de Medellín. Esta música sinfónica disuelve paulatinamente la individualidad conectando a la audiencia con una realidad cósmica mucho más profunda, los

orígenes o el pasado arcaico o primitivo. De la misma manera, la droga rompe con el sentido de individualidad y las inhibiciones -“la saca como un diente cariado” diría Benjamin- haciendo que los espectadores se sientan parte del mundo exterior.

Charles Hayes, en *Tripping*, señala:

By dissolving the ego other psycho-emotional boundaries, the psychedelic accelerates and amplifies the process of internalizing elements of the external world, enabling the tripper to effectively consummate a process of identification by “dissolving into” or “becoming” the object of focus (21).

En su intoxicación es claro que Mónica internaliza elementos del mundo exterior. Cuando está *ensacolata* es capaz de ver a su mamita en cualquier objeto, se identifica con éste dándole un sentido profundo que no tiene en un contexto de sobriedad. Su “pasado primigenio” cobra vida ante ella condensado en la imagen de la abuela. Pero aunque alcanza momentos extáticos cuando delira con su mamita, ella siempre está al tanto de quién es y en dónde se encuentra al final de cada viaje, quizás, por eso, sus regresos de la intoxicación son muy dolorosos. La muchacha es consciente de que su abuela no vive con ella, que hay una brecha muy grande entre la ensoñación y el mundo en el que vive. Esta tristeza, sin embargo, se constituye en un detalle menor porque Mónica recuerda perfectamente cada uno de sus delirios y sabe que el éxtasis que consigue con ellos –la conexión con su mamita-Dios- vale más que cualquier decepción que le puedan provocar.

La disolución del ego de la audiencia por medio de la música no implica una pérdida absoluta de la identidad. No se trata de que los espectadores caigan en la esquizofrenia en donde ya no sean capaces de distinguir una alucinación de su vida real. Para el propio Nietzsche la riqueza de la tragedia griega consistía en encuentro de dos fuerzas: a) lo dionisiaco cuyas fuerzas creativas -el caos- rompen con la individualidad, transportándonos a un tiempo primigenio de carácter colectivo y b) lo apolíneo de carácter racional y de belleza clásica, en cambio, consiste

en la fuerza de individuación. Aunque el filósofo alemán tenía preferencia por la primera fuerza, sabía perfectamente la importancia de la segunda, pues permanecer en el ámbito de lo dionisiaco en vez de ayudar a la vida, puede conducir a la destrucción y la muerte. El eterno retorno nietzscheano, por eso, consiste en salir de lo apolíneo para recrearse en lo dionisiaco para volver a lo apolíneo con una nueva forma para recrearse otra vez en lo dionisiaco, y así sucesivamente.

El objetivo de la intoxicación musical en *La vendedora* es que la audiencia viaje a un tiempo primigenio, el de los afectos, en donde todo está unido o conectado con el cosmos. La disolución de la individualidad en la droga se refiere a una cualidad microcósmica mediante la cual las personas se identifican con el mundo exterior. Cada objeto, cada imagen, cada pequeño detalle, cobra una significación muy grande y quien delira puede alcanzar unos grados de atracción o repulsión considerablemente altos con ellos. La música en la película en tanto droga pretende que la audiencia desarrolle una empatía con la historia de vida de los muchachos que allí aparecen, que tome consciencia que esos niños sin futuro son parte del mundo de la audiencia y no seres extraños cuya presencia nos siga siendo indiferente. La música quiere romper la indiferencia del ego, el cual nos ha separado a los espectadores de la experiencia cotidiana de los niños de la calle, por medio del poder dionisiaco de la droga. Indiferencia que no sólo ha hecho de la vida de estos chicos algo insignificante, sino también de su muerte. Los niños se han transformado en una existencia sin valor que puede ser eliminada/matada impunemente.

Al mismo tiempo, la música en la película quiere que la audiencia se familiarice con la importancia que los niños actores dan a este tipo de sustancias, el coro y las respiraciones que escuchamos mientras Mónica inhala nos proponen acompañarla en su viaje por su afectividad más profunda. La experiencia de la droga en la película no únicamente reconstruye el elemento destructivo de la droga –siempre presente- sino que fundamentalmente intenta quebrar los

prejuicios y los juicios de valor. *La vendedora* sabe que los riesgos son enormes, que el mundo de la droga siempre está ligado de alguna manera a la muerte, si no por el deterioro del cuerpo por la violencia que ella trae; pero asimismo nos propone una mirada más profunda en la que propiamente el narcótico no es lo más importante, sino esas búsquedas tan primarias que todas las personas tenemos por encontrar esos lugares *en que sé es feliz*. Ahora bien, ni la música ni la experiencia intoxicada es garantía suficiente para que la audiencia se intoxique con las historias de los niños. La droga sino causa empatía, provoca repulsión, hay muchas personas que rechazan este viaje porque lo consideran muy doloroso, otras simple y llanamente lo desprecian porque están convencidas que “no vale la pena”.

En lo que se refiere a lo visual, hay una escena en la película en donde Judy recorre la ciudad en un auto acompañada de un *novio-amigo*. Toda la escena está dominada por el ritmo musical que explicamos unas líneas más arriba y comienza con un plano general del río Medellín en donde en el punto focal se destaca un puente adornado con muchas luces que se reflejan en el agua mientras ésta sigue su cauce. La niña y su amigo cruzan el puente con el carro, Judy como si estuviera en trance está sentada en la ventana derecha delantera insultando a todo el mundo, pero no con rabia, sino llena de alegría y jugando con sus gestos. Al final del puente hay arreglos de luces muy grandes y coloridos. La muchacha ya en el interior, con su espalda apoyada en la parte delantera del coche y sus piernas en el respaldar, se extasía con los alumbrados, *son una chimba*. Hay un plano desde el exterior del auto que muestra su cara llena de felicidad, mientras las luces se reflejan en el parabrisas. Luego escuchamos un diálogo entre los dos personajes en el cual el joven la quiere seducir y ella no cae en la trampa, pero al fin y al cabo son los colores del fondo los que dominan la escena. Hay un momento en el que la cámara se confunde con la perspectiva de Judy, ella mira los alumbrados y se da la vuelta extasiada con lo que ve. En esta

toma, se aprecia cómo las luces que también estaban al revés giran a su posición normal comunicándonos que el viaje está por acabar. El recorrido termina por completo al frente de un arreglo muy grande en el que se destaca una campana roja gigante.

Hayes describe la experiencia psicodélica:

The psychedelic can thus offer a chance to capture –or recover- the rupture of union, to snap out of the trance that sustains the illusion of our separation from anything around us. Sensory stimuli often play a part of dispelling this rumor of disparateness. There is a certain diaphanous quality to things seen on the psychedelic, a sympathetic blurring of the lines, an over drape of molecular fabric that suggests that we are all a bit everything. The magnification of inherent colors and essences can become so intense that common boundaries are dissolved, as adjacent forms bleed into one another, revealing the delicate underlying web that links all forms (20).

Esta escena más que una inferencia en la historia del filme tiene como objetivo conectar a la audiencia con el mundo macroscópico de la droga. Al igual que la música, las luces y los colores magnificados, son otra de las formas como Gaviria abandona el plano de la representación para abordar la intoxicación desde la experiencia. Cabe señalar que la mayor parte del tiempo de la película toma lugar en la noche. Es a estas horas que los fuegos pirotécnicos y las luces de navidad, adquieren su real dimensión porque en el día son insignificantes. La noche nos abre al mundo de la intoxicación, al derroche de luces y la fantasía, mientras que el día nos devuelve a la vida sobria y a la razón. La noche se constituye en lo dionisiaco en oposición al día, lo apolíneo. Por eso, la iluminación nocturna tiene una relevancia especial en *La vendedora*, gracias a ella Gaviria nos abre al microcosmos y a lo macroscópico. Sin embargo, en lo dionisiaco, también existen fuerzas terribles, los peligros para los niños se intensifican en las horas de oscuridad. No olvidemos que Mónica y el Zarco mueren en la noche, Judy es herida por uno de sus “ambiguos amigos” un poco tiempo antes del fatal desenlace, Milton recibe un balazo en la espalda en la mitad de la noche, y muchos peligros más.

La noción de redención estética de Smith otra vez nos puede ayudar para entender el papel de la iluminación nocturna. En un primer nivel, *La vendedora* no cae en un *realismo miserabilista* que hace de la noche el ámbito de la perversión o un espacio de muerte. A lado de todos sus peligros, en la película hay una narrativa visual que nos muestra la magia de la noche en Medellín y de las personas que hacen su vida en ella. En el filme, la iluminación nocturna alterna entre la representación de lugares fríos, desolados y peligrosos con la de lugares cálidos que llenan la ciudad de vitalidad y encanto. En un primer nivel, tenemos que la noche en *La vendedora* nunca se constituye en un espacio vacío, en una tierra de nadie, en donde sus habitantes pierden todo rastro de humanidad o devienen exclusivamente en seres violentos. La calidez de la iluminación protege a todos los niños por igual, los redime haciendo ricas sus vidas y dinámicas, hace que sus historias adquieran un pasado que merece ser escuchado a pesar de la hostilidad y frialdad que la misma noche les trae. En otras palabras, Gaviria al mismo tiempo que no esconde los peligros de la noche en donde la violencia y la muerte se hacen presentes en todo momento; nos presenta simultáneamente su rostro mágico lleno de música, fuegos artificiales y celebraciones navideñas en las cuales se derrocha alegría.

En un segundo nivel, la redención estética se relaciona directamente con la experiencia de la droga. Gaviria nos introduce a la experiencia del viaje por medio del coche. Es un viaje intenso, lleno de gozo, que extasía a Judy a pesar de que los insultos que emiten le pueden ocasionar un problema serio o, peor aún, su compañero la puede violar. Los colores y luces dan un encanto a la vida y al mundo haciendo que la muchacha olvide sus penurias. No obstante, hay un detalle importante, Judy no consume droga, además de que en el momento que viaja en el coche está completamente sobria. De este modo, su gozo y el derroche de luces y colores aunque

intoxica a la muchacha, la lleva al éxtasis, consisten en una droga de otro tipo, cuyos efectos se dirigen a la audiencia.

Los espectadores seguramente al igual que Judy tampoco han ingerido ningún estupefaciente antes de ver la película, pero viven una experiencia delirante en la que lo real ha pasado a un segundo plano gracias a un derroche de luces y colores que los separa por un momento la desolación de la experiencia Mónica y sus compañeros. En este caso, la película deviene *sacol*, los espectadores no lo inhalamos, pero lo ingerimos por los ojos y una vez que estamos suficientemente drogados por el éxtasis de Judy se nos abre un mundo macroscópico cuando ella mira las luces a través del parabrisas. Los colores se hacen más intensos y las luces copan todo el espacio. Para nosotros, *la droga también es una chimba*, nos permite jugar con las formas, con los gestos tal como lo hace Judy, con los objetos, etc. Es una experiencia intensa que nos hace olvidar los peligros que la misma noche trae para Mónica y los suyos. En la misma escena, el diálogo entre los personajes pasa a un segundo plano, lo que prima es la experiencia sensorial y no la racionalidad del lenguaje oral.

Pero la droga tiene sus lados oscuros y *La vendedora* no nos los esconde. Al final de la escena hay una campana con la que termina el viaje devolviéndole a Judy a la realidad. Nosotros también tenemos nuestro campanazo porque inmediatamente, en la siguiente escena, entramos a la 70 constatando todos los peligros que hay allí. Andrea y la Cachetona intentan robar un coche, los muchachos venden drogas en un ambiente lleno de violencia, unas horas más tarde un indigente casi viola a Andrea. Gaviria, de este modo, reconstruye la experiencia de la droga tanto en sus lados mágicos como en los terribles. Su viaje es un viaje paradójico, lleno de altibajos entre momentos cálidos y fríos, entre ilusiones y desilusiones, entre violencia y amistad, entre vida y muerte.



En este sentido, *La vendedora* en tanto experiencia intoxicada más que una representación del mundo de la droga es un mimetismo del viaje de los niños *engalochados*, el cual nos quiere hacer sentir de una manera más vivencial-afectiva su drama tanto en sus momentos gozosos como dolorosos. Pero también hay un mimetismo mucho más profundo, la búsqueda de aquellos espacios *en los que sé es feliz* no es exclusiva a los niños de la calle, sino de todas las personas en general. Ya Gaviria nos lo dijo antes que no sólo sus actores buscaban estos espacios, sino él también. En abril del 2008, el director colombiano, en una entrevista en medio de una fiesta, nos contó lo siguiente:

La necesidad de droga es una necesidad. Cada quien la necesita para algo distinto, pero la necesita ya sea para estar feliz, para desaburrirse, para buscar ideas, para leer, para escribir, para estar con amigos, para romper la soledad, para romper la timidez. Eso está por encima de todo. Somos personas necesitadas de algo. En el día, nadie necesita de uno, te excluyen, no te ven, no te necesitan o simplemente te rechazan. El parche, la droga, te iguala. No es que la gente ame a la droga o no, todos la necesitan. La droga es una metáfora de que necesitamos algo. ¿Qué necesitamos? Necesitamos un contacto con lo sagrado, con la vida, con otros, eso es lo que necesitamos. Como no existe, entonces lo buscamos en la droga. Yo soy consciente que lo busco así, no sé si los otros lo buscan así, pero claro que son conscientes. De alguna manera u otra, la están buscando. Necesitamos un contacto sagrado, con la vida, más que una amistad, más que la plata. Ojalá hubiera aquí un altar para estar todos hablando con Dios, con una deidad que como no existe por lo menos nos queda la idea de buscarlo (Herrera y Rojas-Sotelo, “Violencia” – ver apéndice).

En el viaje que nos propone Gaviria la droga propiamente es *sólo una escuela* como diría Benjamin en el “Surrealismo”, pero no lo fundamental. La iluminación profana toma lugar cuando esos espacios en que se es feliz, pero que *no han sido*, se materializan. El mimetismo de *La vendedora* no sólo nos transporta al deseo utópico de Mónica, sino que intenta llevarnos a un pasado primigenio por los afectos diciéndonos que la audiencia también anda en busca de aquellos *espacios en que se es feliz*. Los espectadores viajamos a estos *no lugares*, no porque

estén negados, sino porque *no han sido todavía*, somos como unos bárbaros que apenas podemos balbucear porque no tenemos las palabras necesarias para nombrar nuestras búsquedas más profundas. De este modo, el mimetismo de la experiencia intoxicada de la película rompe una vez más la unidireccionalidad. Es evidente que los muchachos tienen una necesidad: exigen un futuro que niegue una negación previa: *el no futuro*, una culpa que les ha sido impuesta por su lugar de nacimiento. Pero la película da un paso más allá y al mimetizar el deseo utópico de Mónica interpela a la audiencia con la siguiente pregunta: ¿y tú en qué espacios eres feliz?, esta pregunta implícita es fundamental porque quiebra el paternalismo de aquellos observadores que todavía puedan creerse superiores a los niños de la calle por el hecho de tener un futuro.

El mimetismo de la película es un regreso al origen, una relectura como lo diría Cuesta, que imita la intoxicación de Mónica y sus compañeros valorando lo que “no vale la pena”, pero simultáneamente da un paso más allá. Este viaje alucinado nos pregunta ¿qué es lo que necesitamos? La respuesta exige otra pregunta: ¿el mundo contemporáneo nos hace felices? Si la respuesta es positiva pues no necesitamos nada y *La vendedora* “no vale la pena”; pero si es negativa quiere decir que existen *unos lugares que han sido siempre como un aún no sido*, unos espacios en los que somos felices, pero que no pueden ser. Si llegamos a este punto la experiencia intoxicada de los niños y de la audiencia devienen en una constelación, se funden en un solo ser porque nos une nuestra necesidad de ese algo que no podemos nombrar. De este modo, la experiencia de Mónica y la nuestra se igualan en nuestras propias diferencias porque la alucinación no implica la pérdida absoluta de la identidad. Nuestro mundo se compenetra con el de los muchachos callejeros, entendemos que hay un deseo utópico tanto de su lado como del nuestro que reclama realizarse. Sabemos que una sociedad que parte de una negación primordial como el *no futuro* de unos niños, sólo puede ser una catástrofe que en vez de proteger la vida, la

destruya con su acumulación feroz. Comprendemos también que la muerte de ellos en tanto son nuestros semejantes y formamos una constelación con ellos, es nuestra propia muerte y que la negación a su futuro es la negación del nuestro porque los espacios en los que somos felices tampoco *han sido*.

En consecuencia, el mimetismo intoxicado es un campanazo que nos despierta de la ilusión infernal de la globalización. La campana roja no sólo le comunica a Judy que el fin de su viaje, sino que nos despierta a nosotros del nuestro. Es un viaje paradójico como bien lo entendía Benjamin, porque las fuerzas de la fantasía no nos piden que nos obnubilemos por ellas, sino que despertemos de una pesadilla que tanto a los niños como a nosotros sólo nos trae la muerte. El mimetismo de la película, por tanto, no idealiza la droga, también nos hace experimentar sus peligros, especialmente el riesgo de encerrarnos en ella, de devenir adictos. La campana al final nos advierte del peligro de encerrarse en el sueño, nos recuerda que hay que despertar. No se trata de experimentar *el no futuro* asesino y quedarnos encerrados en él, sino de trascenderlo con un futuro, de negar la doble negación con la reafirmación de la vida.

El cine como tecnología nos ayuda a usar las fuerzas de la fantasía para poder tener “aquella pequeña moneda de lo actual” que significa la posibilidad de lo nuevo, del futuro, de la vida en oposición a la muerte. El cine es una campana que retumba por el palacio y despierta a la bella durmiente: *esos espacios en que se es feliz pero que aún no sido*. Sin embargo, no se trata de encerrarnos en un nuevo sueño. El mimetismo alucinado de *La vendedora* nos maravilla, pero corremos el riesgo de olvidar lo más importante: las historias de vida de quienes aparecen en la película. Si sucede esto habremos construido una nueva pesadilla que hace del filme un nuevo bien cultural, que se aferra lo que ha sido sin entender la violencia que ello implica. La campana roja también es una advertencia contra la reificación de un nuevo fetichismo: el arte por el arte,

porque profundizando lo que señalaba Aljure si una historia no habla del ser humano, de la vida, no merece la pena ser contada y peor ser escuchada porque nos impide la experiencia de lo nuevo y se aferra a lo que ha sido.

¿Pudo *La vendedora* redimir la vida de sus actores y por medio de ellos las de todos los otros niños de la calle? Al igual con los delirios de Mónica, la respuesta es a medias. Los redime porque da valor a sus historias e interpela a la audiencia poniéndola en igualdad de condiciones. Los redime también porque los testimonios e imágenes de estos niños quedan grabados en la película dando un futuro a quienes la muerte los alcanzó en la flor de su existencia. No obstante, a pesar de todo esto, muchos de sus actores están muertos y en el presente muchos son los niños que enfrentan peligros similares a los de la pequeña vendedora y, por ende, el *no futuro* continúa su marcha catastrófica. Por todo esto, podemos decir que en un plano general la película fracasa al igual que las alucinaciones de Mónica quien sólo se puede reencontrar con la vida-su mamita al momento de morir.

Pero si Benjamin tenía razón cuando nos hablaba de la *débil fuerza mesiánica* o la pequeña moneda de lo actual, los triunfos de *La vendedora* están lo micro y no en lo macro. Primero, porque el drama de la protagonista derrota a la muerte y se constituye en una reafirmación de la vida. Segundo, porque el viaje alucinado y las imágenes de la película hacen ver a la audiencia que todavía existen aquellos lugares en que somos felices, pero que no pueden ser porque la sociedad contemporánea los frustra a cada instante. En este sentido, si por lo menos un espectador despertó de la pesadilla de la globalización y da valor a la vida por sobre la muerte estaremos ante un triunfo pequeño, pero no por eso menos importante.

## **2.6 LA EXPERIENCIA DEL ROCHE Y EL DESCONTROL GLOBAL**

### **2.6.1 El problema de la violencia**

“Para una crítica de la violencia” se publicó en 1921, allí Benjamin hace una crítica de lo que identifica como la dialéctica entre medios y fines que subyace tanto al derecho natural como al positivo. En el primer derecho, los medios se subordinan completamente a la realización de fines justos; por ejemplo, si la finalidad última es proteger el bien común o la seguridad del Estado, no hay ningún reparo en recurrir a acciones éticamente no muy claras si el objetivo trazado así lo exige. En cambio, el derecho positivo privilegia el uso de medios legítimos para alcanzar determinados fines; a pesar de que el fin sea el más justo de todos, no es posible llegar a él a través de medios no legítimos. En resumen, “[s]i la justicia es el criterio de los fines, la legitimidad lo es de los medios” (24).

No obstante y sin restar nada a su oposición ambas escuelas comparten un dogma fundamental: fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, y medios legítimos pueden ser alcanzados para fines justos. El derecho natural aspira a «justificar» los medios por la justicia de sus fines, por su parte, el derecho positivo intenta «garantizar» la justicia de los fines a través de la legitimación de sus medios (24).

Este filósofo sostiene que la dialéctica entre medios y fines no aborda adecuadamente el problema de la violencia, peor aún, lo resuelve. “Para una crítica” analiza fundamentalmente el derecho positivo, ya que considera que el derecho natural dada su cegara en relación a los medios asume la violencia como algo natural perdiendo de vista su construcción histórica. En cambio, el derecho positivo aunque también es ciego en lo que respecta a los fines, por lo menos realiza una reflexión histórica al sancionar la violencia como legítima o ilegítima. Aunque, su

tratamiento del problema sigue siendo muy limitado, pues, según este crítico pierde de vista el hecho de que la violencia se constituye en la base originaria del derecho o, en palabras de Derrida, su “fundamento místico”, quien, como lo veremos luego, propone este término con el objeto de cuestionar la reflexión benjaminiana. De acuerdo con Benjamin, entonces, la verdadera dialéctica no es entre medios y fines, sino entre una violencia fundadora y otra conservadora. Esto significa que la finalidad del derecho no es alcanzar o garantizar la justicia a través del uso de medios legítimos, sino que el mismo derecho se constituye en su propio fin y su objetivo fundamental consiste en evitar cualquier situación violenta que ponga en riesgo su propio orden. Si radicalizamos estas ideas, diríamos que el derecho se asemeja a una actitud paranoica siempre preocupada por anticipar las posibles amenazas en su contra.

El derecho, según Benjamin, retira la posibilidad del ejercicio de la violencia a los individuos declarándola monopolio exclusivo del Estado con el fin de contrarrestar lo que se consideraría su uso ilegítimo. Sin embargo, aunque la ley reconoce fines naturales en donde el ejercicio de la violencia sería legítimo, contradictoriamente trata de impedir que personas privadas utilicen la violencia así ésta sólo sea usada para la realización de este tipo de fines. En el derecho de huelga, esta contradicción se hace completamente evidente porque, según este pensador, al reconocer estos derechos se reconoce una violencia que está por fuera de la ley, pero paradójicamente se intenta contrarrestarla a toda costa. El temor no está en que los trabajadores usen o no la violencia para alcanzar la justicia de sus fines, sino en el hecho de que el uso de esta violencia puede significar la destrucción del orden y la fundación de un nuevo orden. Es decir, no interesa la justicia de los reclamos, sino el hecho de que el derecho es consciente que el uso de la violencia en sí mismo contiene un elemento fundador de derecho.

En el caso de la guerra, esta contradicción también se hace presente. El servicio militar obligatorio, por ejemplo, muestra que el aparato militar no tiene como objetivo último la justicia. Este aparato tiene por obligación mantener la seguridad del Estado ante otros Estados para garantizar la paz, la cual en realidad consiste en la imposición (fundación) de la normativa del poderoso ante el débil camuflándola –con cierto cinismo- en una supuesta igualdad entre los dos. Al militarismo, por tanto, le interesa básicamente conservar el orden de la legalidad, pero su violencia en tanto fin natural que protege el bien superior también funda derecho, la cual se impone ante los ciudadanos y las otras naciones más allá de cualquier pretensión de justicia. De este modo, la dialéctica de la violencia –fundante y conservadora- es bastante ambigua porque sucede simultáneamente sin que sea posible establecer entre ellas una frontera precisa ni una continuidad.

“Del derecho fundador se pide la acreditación en la victoria, y del derecho conservador que se someta a la limitación de no fijar nuevos fines” (32). La pena de muerte y la policía son las mejores muestras del carácter ambiguo de esta clasificación. La primera no busca la justicia ni se constituye en una forma de castigo, más bien muestra que el poder del derecho está en su capacidad para decidir sobre la vida o la muerte de las personas, es decir, en la fundación de un orden. Mientras tanto, la policía, según este crítico, trabaja en el borde de la distinción, o sea, justamente cuando ella es suspendida.

El «derecho» de la policía indica sobre todo el punto en que el Estado, por impotencia o por los contextos inmanentes de cada orden legal, se siente incapaz de garantizar por medio de ese orden, los propios fines empíricos que persigue a todo precio. De ahí que en incontables casos la policía intervenga en nombre de la «seguridad», allí donde no existe una clara distinción de derecho, como cuando sin recurso alguno a fines de derecho, infringe brutales molestias al ciudadano a lo largo de una vida regulada a decreto, o bien solapadamente lo vigila (32).

Benjamin lleva a cabo su análisis desde una perspectiva ético-histórica e indica que la crítica la violencia “es la filosofía de su propia historia” (44). El problema de la justicia, concluye, en nada se relaciona con el derecho porque sin aquella violencia originaria que desemboca en la dialéctica antes descrita no puede existir la ley. Esta violencia no se subordina a objetivos superiores o exteriores, sino que es algo intrínseco al derecho: o “bien fundadora de derecho o conservadora de derecho” (32). Mientras continúe esta dialéctica, el derecho mismo se constituye en su propia finalidad desentendiéndose en el camino del problema de la justicia.

Este autor busca una forma de pensar la violencia más allá de la dialéctica opresiva del derecho. Afirma que en la historia ha habido varios ejemplos de los que llama medios limpios (la huelga general revolucionaria entre ellos). Aquí prima la lógica del corazón y del entendimiento mutuo, “en la esfera de acuerdo humano pacífico, [existe] una legislación inaccesible a la violencia: la esfera del «mutuo entendimiento» o sea, el lenguaje” (34).

Dondequiera que la cultura del corazón haya hecho accesibles medios limpios de acuerdo, se registra conformidad inviolenta. Y es que a los medios legítimos o ilegítimos de todo tipo, que siempre expresan violencia, puede oponerse los no violentos, los medios limpios. Sus precondiciones positivas subjetivas son cortesía sincera, afinidad, amor a la paz, confianza y todo aquello que en este contexto se deje nombrar. Pero su aparición objetiva es determinada por la ley (cuyo alcance violento no se discute aquí) para que los medios limpios no signifiquen soluciones inmediatas sino sólo mediatas. Por lo tanto, no se refieren jamás a la resolución de conflictos entre persona y persona, sino sólo a la manera de moverse entre las cosas (34).

Con el objetivo de ahondar en el problema de los “medios limpios”, es importante analizar la distinción benjaminiana entre violencia divina y violencia mítica. La última es la instauradora/conservadora de derecho; mientras que la divina es aquella experiencia revolucionaria que redime la naturaleza condenada eliminando la culpa. Si, al mismo tiempo, tenemos en cuenta que Benjamin considera que la violencia en tanto medio continúa atrapada por la perversa dialéctica del derecho puesto que la justicia sólo puede ser un fin, la violencia divina



bajo ninguna circunstancia puede ser un medio. Por eso, me parece que el punto esencial del artículo de Benjamin está asociar a la violencia divina con los medios limpios y el único lugar donde se produce la unión efectiva entre estos dos ámbitos es en el lenguaje. Ahora podemos entender por qué, según él, la conversación es un medio limpio. Ella aunque de alguna manera esté atravesada por el derecho, mantiene un ámbito al que la ley nunca podrá acceder, es decir, *la manera de moverse entre las cosas* o de relacionarse con el mundo. Esto guarda estrecha relación con el materialismo radical benjaminiano en la medida en que los objetos, en tanto ruinas, contienen una memoria –*aquello que aún no ha sido*– cuya realización exige un nombre. El tiempo mesiánico o redentor no se constituye en de llegada de una nueva época o un Mesías del exterior, sino en el momento en que aquello que no tiene nombre, lo nuevo que viene del pasado, se funde con el futuro emergente gracias a la remembranza mimética y a la mediación de la tecnología.

Jaques Derrida, en la primera parte de *Fuerza de ley*, “El fundamento místico de la autoridad”, propone que la deconstrucción es la vía más adecuada para abordar el problema de la justicia; es más, afirma, que la deconstrucción en sí misma es la justicia, en tanto la justicia es indecible. Todo momento de decisión es una singularidad única e irrepetible por lo que la aplicabilidad de la ley tiene como origen un principio indecible: la justicia. Según el filósofo francés, el método deconstructivo sabe que las decisiones son históricas, es decir, no exteriores. En este sentido, el deconstruccionista estudia la historia del derecho, lo decible, pero no para reforzar la soberanía o conservar el orden del derecho, sino para llegar a su indecibilidad, con el propósito de hacer de la justicia algo decible.

... si hay deconstrucción de toda la presunción –con certeza determinante– de una justicia presente, la misma desconstrucción opera desde una «idea de la justicia» infinita, infinita porque

irreductible, irreductible porque debida a otro; debida a otro, antes de todo contrato, porque ha venido, es la llegada del otro como singularidad siempre otra (26).

Esta doble relación entre derecho y justicia se entiende mejor en el problema de la categoría de representación que, en última instancia, es lo que intenta defender la deconstrucción derridiana. En la representación, siempre hay algo indecible, un significado diferido que siempre se hace presente -decidible- de manera diferente. La deconstrucción, en este caso, se presenta como una tarea de responsabilidad infinita que sabe que en la base de su proyecto está una indecibilidad que nunca se podrá atrapar a plenitud; pero que simultáneamente para llegar a esa indecibilidad hay que mantenerse al interior de la representación –lo presente- porque lo indecible no es un ideal trascendental, sino una construcción histórica que se crea y recrea en su relación irrenunciable con lo decidible. De este modo, el proyecto deconstruccionista tiene un claro parentesco con la ética de Levinas. Lo otro, lo indecible, se asemeja mucho al rostro del Otro porque ambos plantean una ética relacional en donde el yo –lo decidible- no es un ser autónomo o sujeto trascendental debido a que sólo puede constituirse en tal en su relación con el otro, último que no puede ser objetivado y se mantiene indecible abriéndonos a la experiencia de la infinitud. Con el objeto de encontrar ese otro indecible, el deconstruccionista tiene que hacerse cargo de la historia y del derecho, es decir, encontrar lo indecible en lo decidible de la representación, en esa diferencia cuyo significado original –el otro- siempre está diferido.

Esta justicia, que no es el derecho, es el movimiento mismo de la deconstrucción presente en el derecho y en la historia del derecho, en la historia política y en la historia misma, incluso antes de presentarse como el discurso titulado –en la academia o en la cultura de nuestro tiempo- el deconstruccionismo (26).

En la segunda parte de *Fuerza de ley*, “Nombre de pila de Walter Benjamin” Derrida hace una crítica desafortunada de “Para una crítica de la violencia” que me parece confunde la justicia divina con la llegada de un nuevo orden o un “ser trascendental”. El filósofo francés

compara esta violencia con “la solución final” del nazismo entendiendo, en último término, aunque no califica a Benjamin de fascista, que hay una similitud muy grande entre las dos, pues la violencia divina, según aquél, implica la “solución final” para la representación. El pensador francés concluye esto a partir de la siguiente cita de Benjamin –no muy bien contextualizada a mi criterio-: “que la fuerza de la violencia redentora no está al alcance de los humanos” (Benjamin, “Para una crítica” 44). Asimismo, afirma que el texto benjaminiano mantiene “una vena hegeliano marxista [una concepción idealista de libertad]... a todo lo largo de esta meditación” (Derrida, “Nombre” 19).

Citemos un párrafo que creo resume perfectamente la crítica de Derrida:

Lo decíamos hace un momento: en el orden de la mala violencia del derecho, la mitológica, el mal dependía de una cierta indecibilidad, de que no se pudiese distinguir entre la violencia fundadora y la violencia conservadora, puesto que esa corrupción era dialéctica y dialécticamente inevitable, mientras que el juicio teórico y la representación eran allí determinables y determinantes. Por el contrario, desde que se abandona ese orden, la historia comienza –y la violencia de la justicia divina-, pero nosotros los hombres, no podemos hacer ahí juicios, es decir, también interpretaciones decidibles. Lo cual quiere decir también que la interpretación de la «solución final», así como de todo lo que constituye el conjunto y la delimitación de los dos órdenes (mitológico y divino), no se encuentra en la medida del hombre. Ninguna antropología, ningún humanismo, ningún discurso del hombre sobre el hombre o incluso sobre los derechos del hombre, puede medirse ni con la ruptura de lo mítico y lo divino, ni, era consecuencia, con esa experiencia límite que es el proyecto como la «solución final» que intenta pura y simplemente aniquilar lo otro de la violencia mítica, lo otro de la representación, la justicia divina y lo que puede dar testimonio de esta, es decir, el hombre en tanto es el único ser que, no habiendo recibido su nombre de Dios, ha recibido de Dios el poder y la misión de nombrar, de dar el mismo un nombre a su semejante y de dar nombre a las cosas [clara referencia al texto de Benjamin sobre el lenguaje]. Nombrar no es representar, no es comunicar mediante signos, es decir, por medio de medios con vista a un fin (42).

De este modo, Derrida pierde de vista que el pensamiento de Benjamin es radicalmente materialista e histórico. Bajo ningún aspecto, la redención que trae consigo la violencia divina

puede ocurrir por fuera de la historia y sólo toma lugar gracias a esa *débil fuerza mesiánica que heredamos de las generaciones anteriores*, es decir, no por la llegada del fin de la historia ni el comienzo de “una nueva era histórica” –aunque Benjamin escribe esta frase, vamos a analizar luego con mayor detenimiento a que se refiere porque creo que Derrida la mal entiende. Si retomamos la teoría de los cuadrantes de Buck-Morss, la violencia divina se encuentra justo en el punto de intersección entre la coordenada del *pasado vivo* que hay en los objetos y la de la tecnología que permite la realización de esa memoria todavía no realizada haciéndola coincidir con un futuro emergente. La entrada de lo nuevo no es la destrucción de *lo que ha sido*, sino la conexión plena de *lo que aún no ha sido* con lo que se vive.

En lo que se refiere al nombre, Derrida pasa por alto la experiencia de la pobreza aunque vale indicar que este texto Benjamin lo escribió doce años después de “Para una crítica”. Este tipo de experiencia es completamente diferente a la barbarie de la civilización o la violencia mítica del derecho, ella simple y llanamente no puede hablar, sólo balbucea, porque aún no tiene la capacidad para nombrar aquello que no conoce, pero que quiere vivir. Me parece que el Dios de la violencia divina es aquello que carece de nombre, ese Mesías fugaz que no viene de afuera sino que habita en la cotidianidad del mundo y aparece cuando *la acción se hace imagen*. Asimismo, si entendemos ese balbuceo del bárbaro benjaminiano como una facultad mimética, la violencia divina consiste en una semejanza no sensible con el pasado vivo de *lo que aún no existe*. Entonces, si la violencia divina es una remembranza, es claro que ella consiste en una especie de iterabilidad –tan reclama por Derrida no como una repetición del origen, sino una alteración de ese origen-, pero en este caso Benjamin a diferencia de Derrida, quien se encierra al interior de la representación, nos abre al ámbito de la experiencia en tanto es narrada y renarrada, o sea, compartida y compartible. En este caso, la facultad mimética no sólo es la capacidad para

producir semejanzas, sino también para contaminarse con el pasado en tanto este es una experiencia viva.

Derrida cuestiona las categorías de “medios limpios” y “una violencia limpia e inmediata” porque infiere que Benjamin mantiene un ideal de pureza que desprecia lo contaminado como, por ejemplo, la ambigüedad de la policía en donde la dialéctica del derecho queda suspendida. Agamben, en *Estado de excepción*, hace una crítica indirecta a Derrida que cito a continuación<sup>56</sup>:

El medio no debe su pureza a alguna propiedad intrínseca específica que lo diferencia de los medios jurídicos, sino a su relación con estos. Así como el ensayo acerca de la lengua, pura es la lengua que no es instrumento para el fin de la comunicación sino que ella misma comunica inmediatamente, es decir una comunicabilidad pura y simple, así también es pura la violencia que no se encuentra en relación de medio con respecto a un fin sino que se afirma en relación con su propia medianidad. Y así como la pura lengua no es otra lengua, no tiene otro lugar respecto de las lenguas naturales comunicantes, sino que se muestra en ellas exponiéndolas como tales, de la misma manera la violencia pura se testimonia sólo como exposición y deposición de la relación entre violencia y derecho... En tanto que la violencia que es medio para la posición no abandona nunca su propia relación con éste y asienta así derecho como poder (*Macht*) que permanece “íntimamente y necesariamente ligado a ella”... la violencia pura por su parte, expone y corta el nexo entre derecho y violencia revolucionaria, se vuelve tan estrecha que los dos jugadores que se enfrentan sobre el tablero de ajedrez de la historia parecen mover un mismo peón, a veces fuerza-de-ley [Agamben tacha con una x la palabra ley], a veces medio puro, sin embargo resulta decisivo que el criterio de su distinción repose en cada caso en el desligarse de la relación entre violencia y derecho (118-119).

Entonces, si seguimos a Agamben y entendemos que la pureza no es una cualidad extrínseca, sino algo mucho más simple que significa no tener relación con los medios jurídicos y lo mismo ocurre con el lenguaje con respecto a la comunicación, pues entonces no se puede

---

<sup>56</sup> Es necesario aclarar que Agamben aunque crítica la lectura derridiana de Benjamin, está muy influenciado por el pensamiento del filósofo francés y categorías como lo indecible, iterabilidad, tachadura, etc., son muy importantes en su pensamiento. Los análisis del pensador italiano, entonces, también son una deconstrucción.

sostener que la violencia divina sea una forma de purificación. Ahora quisiera ir un poco más allá en mi crítica a la lectura derridiana, ubicando lo que entiendo como violencia divina en el pensamiento de Benjamin en relación con otros momentos de la obra de este último. Empecemos recuperando una característica de la violencia divina que Derrida también reconoce: “arrasa fronteras”. El hecho de arrasar fronteras significa romper con las divisiones tan propias de los ideales pureza, de este modo, la reflexión benjaminiana sería complemente favorable a la noción de contaminación, a la cual el francés concibe como otra característica fundamental de la deconstrucción. Si el pensamiento de Benjamin es dialéctico, es decir, como encuentro o choque, no por aislamientos, entonces las mezclas son muy importantes para su trabajo.

Asimismo cómo puede haber un ideal de pureza si el texto del barroco citado por el mismo Derrida para demostrar una supuesta defensa del *estado de excepción* por parte de Benjamin bajo la “nefasta influencia” de Carl Schmitt, hace de las ruinas la matriz de su análisis, pues habíamos dicho que son la única posibilidad del alegorista para reencontrarse con Dios. Y si como este reencuentro con lo divino implica entregarse con pasión a las cosas mundanas traicionado lo trascendental, el “Dios” benjaminiano –si se puede llamarlo así- no puede ser exterior al mundo ni al lenguaje, sino que está en el interior. Luego, la violencia divina, en mi lectura, no es trascendente ni viene de afuera, sino cotidiana e inmanente.

Derrida critica el texto benjaminiano porque, en primera instancia, indica que la división entre violencia fundadora de derecho y violencia conservadora de derecho es la base teórica de “Para una crítica”; por eso, argumenta que la ruptura de esta distinción o cualquier otro tipo de contaminación hace que la tesis central del artículo se venga abajo –a pesar que Benjamin lo indica claramente que ninguna de las dos violencias existe por separado, sino como una dialéctica. De todos modos, más tarde al continuar su reflexión, el filósofo francés dirá que la

violencia divina significa el fin de la contaminante y contaminada violencia mítica del derecho, es decir, una forma de purificación. A mi modo de ver, por el contrario, la violencia divina debería ser interpretada como una contaminación radical a partir del mimetismo o la construcción de experiencia compartida gracias a la narración.

En este momento es apropiado recuperar el análisis de Agamben sobre el problema del estado de excepción y de la soberanía en Benjamin para entender aquella “nueva era histórica” a la que se refiere en su crítica de la violencia. El filósofo italiano cita la octava tesis de la historia: “la tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en que ahora vivimos es en verdad la regla... Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra” (Benjamin, *Tesis* 22). Agamben analiza el pensamiento benjaminiano en comparación con el de Schmitt encontrando entre ellos una radical incompatibilidad a diferencia de Derrida, quien intenta en varias ocasiones asimilarlos. En este sentido, como ya lo enuncié y aunque Agamben no lo dice abiertamente, su reflexión en el capítulo cuarto de *Estado de excepción*, es una dura crítica tanto a la asociación entre Schmitt y Benjamin como una corrección a la lectura derridiana sobre el problema de la soberanía en *El origen del drama barroco alemán*.

Esta drástica redefinición [de Benjamin a la propuesta de Schmitt] de la función soberana implica una situación diversa del estado de excepción. Este no aparece ya como el umbral que garantiza la articulación entre un adentro y un afuera, entre la anomia y el contexto jurídico en virtud de una ley que está vigente en su suspensión: es, más bien, una zona de absoluta indeterminación entre anomia y derecho, en la cual la esfera de las criaturas y el orden jurídico son incluidos en una misma catástrofe (Agamben, *Estado* 110-111).

Agamben sostiene con razón que el texto del barroco no es una justificación del drama del soberano, sino todo lo contrario. El soberano es una persona que al mismo tiempo que cuenta con un poder excepcional con el poder para “recomponer el mundo” también es una criatura, es

decir, forma parte del mundo. Agamben entiende que Benjamin critica a Schmitt porque la regla y la excepción entran en un estado de indefinición cuestionando, de este modo, la propuesta de convertir a la soberanía en el origen del orden o en la línea de visión entre el adentro y el afuera. La soberanía, por tanto, es ese estado en el que la excepción pasa a ser la regla y que Benjamin critica en su octava tesis. El verdadero estado de excepción benjaminiano, señala el pensador italiano, es una zona de anomia que nada tiene que ver con el derecho o con la dictadura constituyente que Schmitt intentaba justificar. Se trata de un estado sin derecho, pero bajo ningún punto de vista sin historia. No olvidemos que Benjamin intenta vincular el pasado vivo, oprimido y *que aún no ha sido*, con lo actual para que de esta conexión surja lo nuevo. Agamben acertadamente indica que el pensamiento benjaminiano se dirige a evitar que el derecho se apropie de esa anomia para implantar un poder soberano opresor y, en mi lectura, esta arbitraria apropiación es interrumpida gracias a la violencia divina. El verdadero estado de excepción, entonces, es aquel que rompe con la ficción de la soberanía que hace de la exclusión su regla fundamental y su violencia divina es pura en un sentido más simple en tanto no tiene relación con los medios jurídicos y no porque la pureza sea una propiedad intrínseca de esta violencia.

Idelber Avelar, en *The Letter of Violence*: desde una lectura muy apegada al trabajo de Derrida, hace una deconstrucción de la lectura derridiana de “Para una crítica de la violencia”. Lo primero que identifica es que el pensador francés pierde de vista la escisión en el derecho de huelga, el cual para el Estado es no violento y para los trabajadores siempre fue un hecho violento, entonces, según el autor latinoamericano, en Benjamin, “the distinction violence and no-violence becomes undecidable” (93). Si seguimos el argumento del crítico brasileño, podríamos decir que el derecho reconoce la huelga no violenta justamente porque eso le permitiría contrarrestarla cuando la califica como un abuso, es decir, reconoce el derecho de



huelga siempre y cuando no se use la violencia porque su objetivo principal es reprimirlo. En cambio, para los obreros la huelga general siempre fue violenta porque nunca la concibieron como un derecho, sino como algo que está por fuera del orden legal. Y si como venimos sosteniendo, esta destrucción del derecho implica promover un “verdadero estado de excepción”, “the notion of revolution and the destruction of the state apparatus are not associated, in Benjamin, with violence, but rather with a utopian moment of nonviolence” (98).

La tesis de Avelar me parece acertada siempre y cuando no se pretenda hacer de la reflexión benjaminiana la defensa de un pacifismo ingenuo. Las *Tesis*, por ejemplo, son una dura crítica de las posiciones pacifistas y socialdemócratas de su época porque el filósofo consideraba que eran incapaces de contrarrestar la avanzada terrible del fascismo debido a que sus argumentaciones se dirigían a desactivar “el odio de los antepasados oprimidos” en nombre del ideal de la humanidad. En cambio, la redención de la violencia divina –violenta o no- no puede ser cruenta, sino fundamentalmente una interrupción a la violencia soberana. Por tanto, la “nueva era” o “el verdadero estado de excepción” no son el desarrollo de una nueva etapa histórica ni funda derecho, sino que detiene la teleología de la historia y, en consecuencia, bajo ninguna circunstancia una continuidad o la imagen de “los descendientes liberados”.

Podríamos decir que el derecho es una de las formas del historicismo victorioso, el cual en su marcha arrolladora arruina la experiencia de muchos; mientras que la redención mesiánica de la violencia divina –siempre inmanente- se encuentra justamente en la rememoración de ese *pasado vivo* que puede materializarse gracias a la mediación de la tecnología. Experiencia oprimida que las promesas grandiosas de la ley que en vez de realizar, se encargó de frustrar (las ruinas del derecho son muy parecidas a las de la mercancía). El derecho de huelga, por tanto,

contiene esa experiencia histórica del pasado *que aún no ha sido* –todavía carente de nombre-, pero que demanda ser y que el orden soberano se opone a que sea con todo su poder.

Casi al final de “Para una crítica” hay un apartado clave, en donde Benjamin discute sobre el problema de la vida. El derecho moderno, indica, hace de la mera existencia de las personas algo sagrado intentando justificar este enunciado a partir del mandamiento bíblico: “No matarás”. Sin embargo, este pensador considera que este mandamiento es anterior a la consumación del hecho, es decir, le es inconmensurable el hecho consumado y no tiene respuesta para ello. Asimismo, el teorema moderno toma como punto de partida una relación entre Dios y el asesino sin importarle para nada lo que la muerte significó para el asesinado. Esto significa que “el no-ser del hombre es más terrible que el necesariamente prosaico no-ser-aún del hombre justo” (43). Si lo sagrado es la existencia como mera vida, la “horrible muerte” se constituye en el no-ser de esta mera existencia. El pensamiento benjaminiano se pregunta, en cambio, por el no-ser-aún del hombre justo, es decir, la cuestión de lo humano no está en la mera vida sino en la justicia, la cual para Benjamin coincide con *lo que aún no ha sido*, es decir, con la redención de la experiencia oprimida por el derecho y que reclama una forma de existencia más justa.

Por más sagrado que sea el ser humano (o igualmente esa vida que contiene en sí: la vida terrenal, muerte y posteridad), no lo son sus condiciones o su vida personal que sus semejantes convierten en tan precaria. De no ser así ¿qué lo distinguiría esencialmente de animales y plantas? Y de considerar sagrados también a éstos, no podrían aspirar a la mera vida, no podrían estar contenidos en ella (43).

La contradicción del teorema moderno es aún más grave porque al autorizar su argumento en un mandamiento bíblico confunde como sagrado aquello sobre lo cual, desde la perspectiva del viejo pensamiento mítico, “se deposita la marca de la culpabilidad, y que no es otra cosa que la mera vida” (44). Benjamin en cambio con la violencia divina supera tanto la violencia mítica del antiguo derecho como la confusión innoble y mentirosa del teorema

moderno. La violencia divina defiende la vida, es decir, por un lado la mera existencia ya no carga sobre sí la mancha del pecado ni ninguna otra culpa, pues no hay nada que expiar; pero al mismo tiempo al deshacerse de la mentira de la sacralidad de la existencia, busca una vida justa o sea la realización plena de aquella experiencia que unos arbitrariamente la hacen tan precaria a otros. El carácter no cruento de la violencia divina, sin embargo, hace imposible que ella se constituya en una simple venganza en donde los oprimidos pasen a oprimir a los opresores. Esta violencia rompe cualquier forma de opresión justamente porque nunca pierde de vista la justicia debida a la vida de cualquier ser humano.

Herlinghaus, en *Violence without Guilt*, no piensa que la tesis central de “Para una crítica de la violencia”, sea la violencia divina. Este crítico entiende que la palabra culpa es la clave del texto porque como hemos visto la antigua violencia mítica impone una culpa a la mera existencia a la cual el derecho moderno, luego, considerará como sagrada. Herlinghaus, sin embargo, da un paso más al comparar este artículo con otro pequeño texto de Benjamin del mismo año (1921), el cual se publicó después de la muerte de su autor: “Capitalism as religion”. En este escrito, según Benjamin, el capitalismo tiene tres características: a) “is a purely cultic religion, perhaps the most extreme that ever existed” (“Capitalism” 288). El no tiene dogma ni teología y todas las cosas tienen su significado en relación con este culto. b) “[T]he permanence of the cult” (288), cada día es un festín, en un sentido terrible, pues para este culto no hay día de descanso; demanda la adoración de cada fiel en todo momento y, de este modo, su sacralidad atraviesa la vida cotidiana expandiendo el fetichismo de la mercancía y c) “the cult makes guilt pervasive. Capitalism is probably the first instance of a cult that creates guilt, not atonement” (288). Una culpa universal sin posibilidad de alivio se extiende por todos lados incluyendo al mismo Dios y

haciendo que en Él surja el interés de una expiación. “Capitalism is entirely without precedent, in that it is a religion which offers not the reform of existence but its complete destruction” (289).

La conexión que hace Herlinghaus entre el fetichismo de la mercancía y la violencia soberana a través de la culpa es una contribución extremadamente importante, la cual permite abrir el análisis de la “mera vida” desde el lenguaje jurídico o religioso hacia el capitalismo. Herlinghaus es aún más lúcido al ubicar esta culpa en el contexto de la geopolítica global y lo que denomina como el ámbito de la afectividad marginal. La religión del capitalismo expande el fetichismo de la mercancía intoxicando los cuerpos y las cosas con una culpa, la cual está inserta en una dinámica Norte-Sur a través de la cruzada en contra de las drogas y de la guerra por el afecto que de allí se origina.

“It marks the frightening intimacy of modernity and capitalism, where subjection through guilt and, as we will see debt, might finally appear as the most efficient mechanism by which the so-called modern subject is both formed and controlled” (Herlinghaus, *Violence* 25). Herlinghaus recupera la palabra alemana *Schuld* del pequeño texto de Benjamin que significa tanto culpa como deuda. La deuda en este caso es la forma cómo el capitalismo extiende la culpa. O sea, el capitalismo a diferencia de la tesis weberiana que lo entiende como la secularización de la racionalidad del ascetismo cristiano con la llegada del protestantismo, consiste en la secularización de la culpa a través de la deuda, o sea, por intermedio del dinero. En este sentido, podemos decir que en el capitalismo no prima la lógica del cálculo racional de la ganancia, pues sigue siendo un sistema de acumulación/explotación feroz que, como bien lo dijo Marx, carga sobre sí la culpa de la acumulación primaria del capital. Esta etapa nunca ha sido superada y continúa expandiéndose con diferente traje, por ejemplo, la trampa de la deuda externa en el contexto la geopolítica global actual, mediante la cual el Norte intenta gobernar al Sur

extrayendo los recursos naturales y la riqueza de allí. El capitalismo, en este caso, trae consigo la terrible inmanencia global del capital:

a state of culpability ‘that is unable to find relief,’ implemented by the magic of capitalist cult, makes social life appear to be ‘entified’ in an ontology of guilt, creating affective (im)balances throughout the world (Herlinghaus, *Violence* 27).

“Guilt therefore arises as a necessary condition of identity before God” (21). Herlinghaus entiende que Benjamin lleva a cabo una genealogía de la culpa tanto en el ámbito jurídico (“Para una crítica”) como en el económico (“Capitalismo”). En este sentido, la religión del capitalismo se asemejaría mucho a la violencia mítica del derecho porque en ambos casos la culpa se ha hecho inmanente. En el primero, en tanto extiende el sentimiento culpa por toda la cotidianidad; en el segundo, porque su violencia proyecta una culpa sobre la vida natural. La violencia mítica y su fundamento místico de la autoridad, entonces, guardan estrecha relación al capitalismo, pues ninguno responde a una teología ni dogma, sino que lo atraviesan la cotidianidad en su totalidad. En este sentido, a decir de Herlinghaus, Benjamin va más allá de Weber puesto que no sólo identifica la religión del capitalismo con el protestantismo, sino con el cristianismo en general y, en especial, con el “estado de gracia” paulino, cuyo proyecto de salvación hace de la vida en el mundo algo de antemano culpable.

*Ent-Sühnung* [expiation in German], which surfaces in “Critique” as liberating figure that insinuates the suspension of the spiral of guilt, now appears to be itself drowned by the capitalist cult, one that makes guilt universal and even threatens to destroy the existence of the “planet Human.” Through its economic movement, capitalism seems to fulfill a supernatural logic that appears to even stronger than the mythic capacity of law-preserving violence (26-27).

Herlinghaus es reacio a considerar a lo que identifica como una divinidad violenta como la figura más importante de “Para una crítica”, pues esto, en último caso, indica, sería una forma de “longing for the coming of ‘superior justice’” (23). En mi lectura, sin embargo, la violencia divina no es una Ser exterior al mundo, sino que el mesianismo materialista y profano de

Benjamin se vincula directamente con el problema de la justicia en tanto ésta consiste en la llegada del *hombre justo que aún no es*. Para explicar mejor este punto, me gustaría retomar la figura de los cuadrantes de Buck-Morss. La primera coordenada está dada por la mera existencia, mientras que la segunda es la de la vida justa, entonces la redención estaría en el punto de intersección entre las dos, el cual significa el surgimiento de lo nuevo. Este encuentro, sin embargo, nada entiende ni dice de la llegada de un Dios superior, simplemente implica un rescate del valor de la vida en la medida en que esta debe ser vivida con dignidad; es decir, la mera vida de las personas no puede ser un dogma sagrado porque ella está ligada indisolublemente con la justicia de la situación en la que vive.<sup>57</sup>

Asimismo, me parece que se podría realizar una genealogía de la violencia divina, la cual no se reduce al ámbito del derecho mítico anulando la culpa, sino también significa la interrupción del capitalismo porque también interrumpe el fetichismo de la mercancía. No olvidemos que Benjamin ve en la huelga general anticapitalista un momento de violencia divina que destruye tanto el derecho como el avance del capitalismo. No estamos, sin embargo, ante una destrucción absoluta, sino ante *una débil fuerza mesiánica* incruenta, cuyo propósito es interrumpir la marcha de la destrucción capitalista –ésta sí absoluta y quizás en muchos sentidos compatible con la “solución final”.

---

<sup>57</sup> Una discusión mejor elaborada de este tema se encuentra en la sección “El drama por la supervivencia” de esta disertación en donde analizo el drama, la alegoría y la estética redentora de la profusión en *La vendedora* siguiendo el mesianismo materialista de Benjamin.

### 2.6.2 El infierno del roche

En *Cómo poner a actuar pájaros*, hay una escena sumamente complicada: algunos de los actores varones se encuentra reunidos con el equipo de producción porque desapareció un dinero. Mantienen una conversación difícil, llena de acusaciones. Giovanni Quiroz (el Zarco) abre la discusión manifestando en un tono algo desafiante que el problema se produjo por unas botellas de *gale* que se encontraban escondidas en lugar en donde se encontraba la plata. Elkin Vargas (Anderson) lo confirma e intenta justificar que aunque él fue el primero en abrir todo, no vio el dinero porque buscaba el *gale*. Luego, afirma que no abrió el cajón de arriba –en donde se encontraba el dinero-, sino el de abajo porque allí estaban escondidas dos botellas con la droga: “*Porque yo no buscaba plata, Víctor, yo estaba buscando el gale*”. Después de un tiempo –no sabemos cuánto porque hay una edición- vemos que Quiroz se levanta de improviso confesando que fue uno de los participantes del robo. Cuando vio la plata, dice, los ojos se le hicieron signos de pesos y con un gesto corporal violento como si arrancara algo, indica que tomó el dinero diciendo: “*Era como abrir una caja registradora*”. Sin embargo, lo más interesante es que no se considera el responsable de la acción infortunada, sino que culpa a la droga porque él estaba “*bien roche y bien pepo*”. Su testimonio es el siguiente:

Uno toma pepa<sup>58</sup> es para robar y matar ¿o no?, para eso uno toma pepa. Y nosotros tomamos pepa sabe pa’ qué, pa’ descontrolarnos y pa’ eso tomamos pepa. Y nos descontrolamos, un descontrol del hijueputa. Con la sincera, sabe qué, yo fui a caer en el robo [no identifico bien si esta es la palabra exacta], yo soy un participante en el robo, pues. Acá que soy más hombre, yo participé en

---

<sup>58</sup> Se refiere a las pastillas de rohypnol al que los actores de *La vendedora* llaman roche porque cada tableta tiene una inscripción con esta palabra. Roche es la marca del laboratorio farmacéutico fabricante de rohypnol y estos jóvenes utilizan este nombre comercial para nombrar los efectos de la intoxicación que produce el consumo de esta droga.

el robo; pero, sabe qué, a mí me levantó su hermanito a robar [parece que se dirige a Elkin]. Yo estaba muy pepo, yo me tomé seis roches esa noche.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que los muchachos armaron la coartada de las botellas del *gale* para justificarse. Una vez que se les cayó el plan inicial parecería que Quiroz se contradice de nuevo al afirmar que aunque robó el dinero, él no es el responsable. Debido a que ya no queda ninguna duda que fue uno de los ladrones, a primera vista, el resto de su testimonio sería una burda justificación, cuya finalidad es aliviar/expiar su culpa responsabilizando a otro. El gesto del muchacho, además, sería tan tosco porque en vez de inventar una historia creíble, responsabiliza de su acción primero al hermanito de uno de sus compañeros y luego a algo que ni siquiera es una persona, sino una droga que ingirió repitiendo de otra manera la coartada fallida del *gale*. Les propongo otra lectura, en vez de condenar a Quiroz, pensemos que dice la verdad cuando acusa a *la pepa*. Desde este punto de vista, es claro que el roche es el responsable, lo más perverso de todo es que éste hace de los jóvenes actores de antemano carguen una culpa y ésta es tan pesada que hasta Quiroz también acusa al hermano de uno de ellos con el objeto de zafarse de la suya.

Alguien podría objetar mi posición señalando que si Quiroz confesó su delito, entonces, el roche sólo es un pretexto y un juego teórico de mi parte que se ciega ante la materialidad de los hechos. También se podría argumentar que los muchachos son muy descontrolados y que su consumo de drogas incentiva su “descontrol criminal” de lo cual el personaje del Zarco en *La vendedora* sería un excelente ejemplo. Este tipo de cuestionamientos, no obstante, también pierde de vista dos de las premisas que dan sentido a su argumentación: la primera, psicologiza el problema, de este modo, todo se reduce a la mala conducta de un actor que traicionó la confianza de un equipo de producción que lo ayudó al incluirlo en la película. La segunda, ignora todo el problema histórico del asunto. Parecería que el Zarco en la película o Quiroz en las calles



de Medellín son personas violentas por naturaleza y que la droga lo único que hace es sacar a relucir esa violencia. No obstante, cuando Quiroz acusa al roche es mucho más sutil, es obvio que lo descontrola, pero el roche significa mucho más que la droga. El descontrol del que nos habla tiene connotaciones mucho más profundas y los involucrados –responsables- en esta locura no son únicamente los jóvenes suburbanos.

Por de pronto mantengámonos en las objeciones mencionadas y respondamos primero con un par de preguntas: ¿existe algún tipo de violencia detrás de esta argumentación naturalizante del descontrol? Si es así, ¿en qué consiste y cómo se manifiesta esta violencia? Estos razonamientos implícitamente justifican lo siguiente: “estos muchachos descontrolados pueden constituirse en una amenaza para el resto”. Ahora ¿qué implicaciones tiene calificar desde un principio a estos jóvenes como una potencial amenaza? Quiroz siempre estuvo en una posición asimétrica, por un lado, debía comportarse a la altura de la confianza de quienes se acercaron a él para darle una oportunidad; pero esta confianza, dada su “condición violenta natural” escondía desde el comienzo una desconfianza que lo colocaba en una posición subordinada a la de los cineastas, quienes o son admirados por su gesto magnánimo o vistos con alguna lástima por su ingenuidad al confiar en quien no debían.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Carlos Henao, co-guionista de *La vendedora*, le dice a Ruffinelli que su relación con los actores naturales no era tan buena como la de Gaviria. Primero, narra, un incidente que tuvo con Álex Bedoya cuando éste le robó una grabadora y unos cds. Henao conversó luego con el muchacho expresándole que el problema no estaba en los objetos, sino en el hecho de que “se perdiera **la confianza** y **la amistad** que se había creado con él” (Ruffinelli 233, énfasis mío). Más adelante, comenta que a Giovanni Quiroz le costó mucho el final del rodaje porque no podía salir del personaje. Alguna vez en su departamento, organizó una fiesta a la cual Gaviria llevó al muchacho a pesar de sus advertencias de que no quería ver más al joven por allí. Quiroz le robó una computadora que luego iría a recuperar del lugar de empeño junto con Gaviria, quien con su propio dinero canceló la deuda para poder devolver el computador a su propietario. En este apartado **me gustaría cuestionar esta idea de confianza**, pero siempre tratando de evitar entrar en polémica con Henao porque creo que su relato es muy honesto. Asimismo, nada garantiza que yo y quizás la mayoría de espectadores hubiera procedido de una manera diferente y, por eso, esta historia no sólo muestra los límites de este cineasta, sino posiblemente también los míos. Henao tiene el mérito de que se involucró con los actores y colaboró de manera decisiva tanto en la creación como en la realización de la película.

Si radicalizamos la objeción enfatizando la admiración o la compasión hacia los artistas como “los buenos”, quienes superaron sus prejuicios confiando en un joven desde siempre problemático y en algún sentido “malo”. ¿Vale preguntar por qué los artistas no son juzgados de la misma manera? La asimetría, de este modo, sale a la luz en toda su dimensión: Quiroz debe demostrar que él es un “joven bueno” que merece la confianza depositada en él, mientras que el equipo de cineastas no debe demostrar nada, más bien son considerados de antemano como gente generosa que salió a compartir con “personas problemáticas”. El adolescente, en cambio, sólo será considerado generoso cuando haga lo que los artistas o el público espera de él, pues se supone que ha recibido una oportunidad que propiamente él no ha hecho nada para merecer en donde, además, todos los indicios muestran que los riesgos para que la traicione son bastante altos. En pocas palabras, los criterios los imponen los artistas o la audiencia, no Quiroz, quien sólo debe comportarse de acuerdo a lo previsto por otros.

Por otro, si su “descontrol natural” hacía previsible que una acción como la que sucedió – una traición- pudiera suceder, aquellos que creen que el roche es sólo un justificativo burdo, son ciegos ante la asimetría que imponen con una violencia camuflada con la máscara de una confianza que siempre trajo consigo mucha desconfianza. Sobre Quiroz pesa una desconfianza, siempre se lo consideró como una persona peligrosa de la que hay que protegerse. Si el adolescente es “violento por naturaleza”, resulta que el grado de confianza en él era muy inferior al de la desconfianza. Su “inclinación natural” a la violencia le impone una condena de la cual el adolescente únicamente podrá liberarse si se hace lo que se le dice que haga, es decir, si se rige por un código moral que le viene desde el exterior. A pesar de que él está incluido en este orden mediante la confianza, ésta lo priva –lo excluye-, mediante una desconfianza original, por lo que no puede tener una agenda propia.

Les propongo un ejercicio, imaginemos una dialéctica similar a la violencia fundadora y conservadora de derecho, para esta compleja interacción entre confianza y desconfianza. A la confianza la vamos a llamar fundadora y a la desconfianza conservadora. Aquellos que juzgan la conducta de Quiroz como la única responsable del robo fundarían la relación con el joven mediante “la confianza”. Le dirían: “se confió en ti, se te quiso dar una oportunidad convirtiéndote en actor, pero no estuviste a la altura de las circunstancias”. Sin embargo, lo que no se dice es que de antemano se preveía que la “condición violenta” del adolescente ponía en peligro la confianza depositada, es decir, desde siempre también hubo una desconfianza que intentaba protegerse de la traición. La desconfianza en este caso funciona como un mecanismo para garantizar (conservar) el orden que la confianza funda; o sea, el reclamo “de no haber estado a la altura de las circunstancias”, es una violencia conservadora del orden moral.

Lo que está detrás de todo esto, entonces, es la fundación de una relación asimétrica en donde existe una violencia solapada que bajo pretexto de que se confía en Quiroz se lo coloca en una posición de inferioridad –él nunca gozó de la misma confianza que se le brida a los cineastas básicamente por su posición social- y esto a su vez esconde otra violencia que significa la desconfianza en su contra. En este sentido, Benjamin tiene razón cuando pensaba que la dialéctica de la violencia del derecho es tremendamente ambigua porque ninguna de las dos precede a la otra, ambas funcionan simultáneamente pretendiendo mañosamente que las partes gozan de los mismos derechos, cuando no es así.

El siguiente argumento para descalificar el testimonio de Quiroz, aceptaría la responsabilidad del *roche* y diría que es una “droga maldita” que descontrola a los muchachos. Sabemos, sin embargo, que el *roche* –rohypnol- también se utiliza como sedante o anestésico quirúrgico en el ámbito de la medicina. De este modo, estamos ante una paradoja, por un lado,

esta droga ayuda a curar; pero, por otro, contradictoriamente tiene efectos paradójicos que producen agresividad cuando se consume en dosis mayores a las indicadas y Quiroz se pone *roche* justamente para “descontrolarse”. En consecuencia, en este tipo de argumentación, el verdadero responsable no es el narcótico, sino que al calificar unas drogas como buenas y otras como malas, en realidad está clasificando entre “buenos” y “malos” usuarios. Y los “malos usuarios”, como lo demuestra Degrandpre, generalmente pertenecen a grupos sociales históricamente estigmatizados.<sup>60</sup>

Volvamos a nuestro ejercicio para aclarar mejor este punto. La dialéctica del *roche* estaría dada por “el uso bueno” como fundador y la prevención contra “el mal uso” como conservadora. La primera violencia determina cómo, dónde y cuándo una droga es bien utilizada; la segunda se encarga de vigilar que estas sustancias se usen correctamente de acuerdo a lo que prescribe la anterior. Resulta que Quiroz usa mal la droga, por eso, se vuelve loco, roba y hasta puede matar. En esta dialéctica, sólo se considera el testimonio del muchacho en tanto esta sustancia sirve para “descontrolarse”; por eso, no interesan otras razones que él pueda tener para ponerse *roche*. Simplemente se confirma que lo hace mal y, por ende, su consumo debería ser evitado o, en su defecto, reprimido por la violencia conservadora de la prevención. De ahí que responsabilizar al *roche* de la “acción criminal” en realidad significa calificar al joven como

---

<sup>60</sup> El rohypnol no es aceptado en los Estados Unidos porque se han reportado muchos casos de violaciones sexuales debido a los efectos sedantes este medicamento; mientras que otras personas, entre los que estarían los actores de la película, consumen esta droga para incentivar su agresividad. Mi crítica no intenta justificar las acciones violentas que vienen aparejadas con el rohypnol, más bien todo lo contrario. Mi propósito es cuestionar el hecho de que con la demonización de la droga se pierde de vista las razones de fondo que están detrás del consumo de drogas en la sociedad actual. Desde mi punto de vista, habría que preguntar ¿por qué existe esa necesidad compulsiva de tener sexo sin importar que las mujeres se conviertan en meros objetos sexuales? ¿Por qué demasiados adolescentes tienen una urgencia por experimentar nuevas formas de estimulación? Las respuestas a estas interrogantes trascienden el tema de la droga y nos remiten a la calidad de la vida material, espiritual y afectiva en el mundo contemporáneo. En otras palabras, la estimulación frenética sería un síntoma de desajustes sociales mucho más complejos que el uso de estupefacientes y, en el universo marginal de Medellín, la exclusión social es el más destacado de todos ellos. Además, la demonización de los narcóticos y su cruzada se enfoca de manera sensacionalista únicamente en lo negativo de las drogas desentendiéndose sin ninguna razón de su uso casual y los aspectos positivos que ellas pueden tener.

un “mal usuario” al mismo tiempo que se descalifica su contexto social como un lugar peligroso para el consumo de drogas.

Compliquemos un poco más las cosas analizando con mayor detenimiento la dialéctica entre el bien y el mal. La dinámica del “bien” como fundadora de un orden moral define quienes consumen la droga adecuadamente y quiénes no. Para ser más precisos, propiamente no existen los “buenos consumidores”, sino sólo “buenos prescriptores” porque los primeros se constituyen en personas pasivas que acatan lo que les prescriben los segundos. Los “malos”, en este caso, son aquellos “descontrolados” que no se rigen a las prescripciones. El “bien” se asemeja, entonces, a la violencia de la “confianza”, cuyo objetivo no es prevenir la locura, sino controlarla o gobernarla de acuerdo a sus intereses. Este tipo de “bien”, tal como lo señalaba Benjamin en su crítica al derecho, nada sabe de la justicia, sino que se asemeja a la violencia mítica porque únicamente intenta proteger su orden moral y, por eso, utiliza la violencia en diferentes niveles: primero simbólica al identificar a unos “alocados” y luego física al reprimirlos. Lo que desea “el bien” es monopolizar el uso de la violencia porque sabe que la locura pone en riesgo sus prescripciones. Dicho de otro modo, el interés del “bien” no es proteger a la sociedad de unos “desadaptados”, sino proteger su propia prescriptiva.

Es por esto que la descalificación de la que parten este tipo de críticas, es sumamente violenta porque emite sus juicios desentendiéndose de lo que Quiroz y sus amigos tienen para contar. Lo único que se rescata es la confesión del muchacho debido a que así se legitima una posición de autoridad. O sea, esta confesión parte de una pregunta cruel que espera la confirmación de una respuesta que ya se anticipaba. Ese dinero desapareció, estos muchachos tienen fama de ladrones por lo que prácticamente se espera que los adolescentes suburbanos reconozcan su culpabilidad en sus declaraciones. Bien acostumbrado a este tipo de

arrinconamientos, Quiroz acepta que robó el dinero. Su temor a que lo echaran de la película, lo lleva a responsabilizar a ese *hermanito* que lo alzó a robar; pero, en último caso, sabe que ese joven tampoco es el responsable, sino el *roche*. Él se resiste a aceptar su responsabilidad porque es consciente que detrás de este asunto tan engorroso, hay una historia no contada, no “un hecho natural que cabía prever”, y allí se encuentra el verdadero responsable de su robo.

Por eso, el final de su testimonio no es una burda excusa, sino una forma de interpelar camufladamente a sus críticos a través de una confesión mal hecha. Su testimonio quiere escapar de la culpa original que carga haciendo que quienes lo critican entiendan que su violencia es el resultado de una larga historia de la cual él no es el responsable ni ese hermano como en primera instancia lo dijo, sino el *roche* y todo lo que él significa en la geopolítica contemporánea. Resulta, entonces, que hay muchos responsables del “crimen” y que existe una violencia solapada en su contra, pero nadie la quiere ver, y él mismo la ha interiorizado al acusar a uno de los suyos como primer mecanismo de defensa. Me parece que, en último caso, Quiroz no acepta la imposición violenta y arbitraria de un estigma muy anterior al robo que cometió. Por eso, quiere defenderse de esta violencia primero responsabilizando a otro y, luego, presentando el verdadero culpable del crimen.

Algún lector sagaz me podría acusar que esta elaboración teórica no coincide con una declaración tan espontánea y que este adolescente casi de seguro que no sabe quién es Walter Benjamin o nunca antes ha escuchado el término geopolítica. Y que por lo tanto mi reflexión se apropia de la voz de Quiroz hablando paternalistamente por él. Mi respuesta aceptaría la crítica con un gesto similar al de este joven cuando acusó a ese *hermanito* porque siempre hay un riesgo de paternalismo; pero siempre y cuando se entienda que el razonamiento de Quiroz es ante todo corporal. No se debe olvidar el gesto violento de sus manos y su cuerpo para mostrar la forma en

la que sacó el dinero del cajón. Esto significa que este actor para interpelar al espectador y sus críticos no tiene por qué recurrir a una argumentación teórica, su razonamiento es más afectivo y práctico –no porque carezca de la posibilidad racional-, sino porque él sabe que se encuentra en una posición asimétrica y no necesita ninguna teoría explicativa simplemente porque conoce y siente la desconfianza hacia su persona mejor que cualquier académico. Es cierto, no habla en términos geopolíticos, pero sí se resiste a aceptar la culpa y encuentra al verdadero responsable: el *roche*.

Quiroz pone sus manos muy cerca de sus ojos para expresar que cuando vio la plata, éstos se le hicieron signos de pesos, luego salta y muestra cómo arranchó el dinero del lugar en el que estaba guardado. Estos gestos corporales tienen directa relación con el descontrol del *roche*. Podríamos decir que sus ojos se descontrolaron cuando vio el dinero, es decir, que la plata funcionó como un *roche* para sus ojos. “*Era como abrir una caja registradora*”, con esta frase su comportamiento corporal se resiste a aceptar la culpa y más bien muestra una fascinación al dinero que de seguro es la misma que siente cualquier hombre o mujer de negocios. Este *roche* por el dinero tan característico de nuestra sociedad contemporánea es el verdadera responsable de tanta violencia y desconfianza. Lo peor es que por este *roche* Quiroz culpa en primer lugar al hermanito, pues este *descontrol del hijueputa*, tal como él lo llama, expande la culpa por todos lados.

Mi argumentación teórica, en este caso, es una forma de alianza con Quiroz porque muchos de sus críticos le imponen la culpa desde un lenguaje académico o jurídico escondiendo los prejuicios que están en el origen de su reflexión creando, de este modo, una nueva asimetría. Yo le creo a Quiroz cuando identifica al *roche* como el verdadero culpable y lo único que hago es ayudar a combatir los argumentos de quienes puedan considerar su testimonio una burda

excusa; pero mi argumentación es completamente contingente porque la fuerza del testimonio están en esos ojos que se hicieron signos de pesos. No hay mejor manera para interpelar a los críticos que preguntarles que harían cuando ven ante sí semejante cantidad de dinero –así para algunos la cantidad fuera insignificante para Quiroz se trata de mucho dinero. Y si de todos modos los códigos morales impiden que el espectador agarre la plata, la siguiente pregunta del muchacho es ¿cuál es la relación entre los pesos y el roche? Nadie puede negar que el valor supremo –la nueva religión muy tóxica por sus efectos adictivos- es el dinero en el mundo contemporáneo.

### **2.6.3 El descontrol del roche**

Empecemos por explicar el origen de la palabra roche. Este término es la marca muy famosa de un laboratorio de medicinas: Hoffman-La Roche; es decir, esta palabra inmediatamente pone a los muchachos en contacto con el mundo de los grandes negocios, pero no de forma feliz o por una meritocracia, sino en calidad de personas “descontroladas” que roban o incluso pueden matar. El *roche* también nos introduce en una dimensión afectiva. Las políticas de la cruzada contra las drogas dictaminan cuáles son legales y cuáles al mismo tiempo que establecen un uso correcto de ellas. El rohypnol es una medicina aceptada en ciertos contextos, pero que no se debería ingerir sin una prescripción médica. Herlinghaus nos había explicado que imponer una culpa a “la locura” de las emociones con el fin de reprimirlas, es una de las matrices de la construcción de la subjetividad moderna. El *roche* como medicina cumple justamente esa función curar a las personas para que vuelvan a ser sujetos “normales”, es decir, controlados y soberanos; pero resulta que Quiroz y sus amigos ponen las cosas patas arriba. No consumen el



roche para curarse, sino todo lo contrario, para descontrolarse. Su consumo en vez de controlar sus emociones, se dirige a reprimir su conciencia racional.

Hemos dicho que sobre estos jóvenes pesa una culpa no precisamente porque cometieron un robo, sino por el contexto histórico-geográfico en el que se desenvuelven. De este modo, ellos se constituyen en ese “otro descontrolado”, alguien al que hay que reprimir porque se piensa que es incapaz de controlar sus emociones: “se aloca”, transformándose en una “amenaza para el resto”. En este sentido, los centros médicos son lugares soberanos desde donde prescribe la droga y allí el *roche* sirve para curar; pero en la calle -el mundo suburbano “loco” de Medellín- se convierte en un descontrol terrible que desemboca en la criminalidad. La “buena medicina” adquiere el rostro de la razón, del mundo de los negocios y los ideales de éxito; la calle, en cambio, es el lugar de la indisciplina, de un uso ilegal y no adecuado, un lugar donde se roba cuando no se mata.

Pensemos en el fetichismo de la mercancía como una droga. Cuando el valor de cambio y de exhibición de los objetos se impone sobre el valor de uso, lo hace por medio de una ilusión que siguiendo a Benjamin podríamos denominar una fantasmagoría infernal. Las mercancías, de este modo, son fundamentalmente sueños que se originan de una ilusión, la cual para mantenerse requiere producir otras nuevas –más sueños- constante e incesantemente, quedando las mercancías anteriores obsoletas. El capitalismo, entonces, es una droga que intoxica a los objetos y a los cuerpos, provocando en ellos efectos desastrosos porque la obsolescencia es su “verdadera cara”. Como bien lo explicamos en el capítulo sobre *Rodrigo D* con la ayuda de Duchesne Winter, el capitalismo es una droga que no se satisface con los objetos que consume, sino con la misma Droga en tanto la Cosa lacaniana. En pocas palabras, estamos ante una máquina infernal que chupa trabajo vivo para convertirlo en trabajo muerto. Una religión que, de

acuerdo con Benjamin, está en todas partes, exige un culto permanente sin la opción del descanso y la expande la culpa/deuda.

El roche al que se refiere Quiroz en realidad es esta droga insaciable: el capitalismo. Herlinghaus con mucha lucidez vinculó la reflexión de la violencia del derecho con la del capitalismo. Ahora me gustaría seguir su pista e identificar la violencia mítica capitalismo en el contexto suburbano de Medellín porque Quiroz está en lo correcto al acusar al roche. ¿Cómo entender la historia en la frase: “*Uno toma pepa [se pone roche] es para robar o matar*”? Si identificamos el fetichismo de la mercancía como una intoxicación infernal, la pepa en este caso es el capitalismo. El roche es *un descontrol de la hijueputa*, dice con mucho acierto este joven, que sirve para robar y matar: roba porque saca plusvalía y se expande, mata porque los cuerpos y los objetos son desechados. Esta droga nos muestra un sueño fugaz y hermoso al que hemos aprendido a adorar: el fetiche de la mercancía, pero este sueño maldito esconde la muerte. Si el capitalismo es el retorno de lo mismo bajo la ilusión de la novedad, entonces se trata de una intoxicación a la que sólo le interesa producirse y reproducirse a sí misma trayendo siempre consigo la destrucción. Es una *pepa* que al producir nuevas mercancías, tiene que destruir las que produjo antes, una droga muy tóxica que todo lo que toca necesariamente debe destruir.

El capitalismo, entonces, es una experiencia frenética que destruye la experiencia porque la obsolescencia hace imposible que se pueda vincular lo que se vive con lo vivido. Es ese presente terrible en el que habíamos dicho está encapsulado el personaje del Zarco en oposición a Mónica, porque lo único que se busca es la acumulación de nuevas experiencias que por la misma lógica del frenesí nunca podrán ser tales, pues apenas son vividas pierden todo valor, se hacen obsoletas, haciéndose necesario buscar otras en un proceso infinito que continúa destrozando la experiencia. Es un *descontrol hijueputa* que ya no permite vincularse con los

demás, sino únicamente los destruye porque la obsolescencia siempre retorna con la máscara de la novedad. De acuerdo con Kantaris, en “Periferias de la globalización”, siguiendo a Jameson, se trata de un tiempo “que se esfuma en un instante, ya que la velocidad es la mera medida del desplazamiento social sobre el tiempo” (76).

Benjamin nos hablaba del sin sentido de la sacralidad de la mera vida, pero el capitalismo hace de la vida una mera existencia al servicio de la muerte. De este modo, el sin sentido no está únicamente en la cuestión jurídica que dice defenderla, sino también en que el hecho de que la fantasía (fetichismo) del capitalismo tiene como principio la producción infinita de desechos de los que hay que deshacerse. La vida es exprimida por esta máquina infernal, la cual para sobrevivir necesita chupar y chupar más de lo vivo. Sin embargo, en el contexto suburbano de Medellín el capitalismo no funciona por la explotación del trabajo o de la mano de obra barata como en otros lugares del Sur. Quiroz y sus amigos no son trabajadores explotados, sino adolescentes excluidos. Ellos en sí mismos se han convertido sin saber por qué en desechos, situación de la que paradójicamente tienen plena conciencia. En el caso de estos jóvenes, lo vivo que chupa el capital no es propiamente su trabajo, sino otra cosa.

Regresemos a la lógica Norte-Sur y pensemos las mercancías en el contexto de norte en donde teóricamente sus habitantes estarían en capacidad para adquirirlas y realizar los sueños de consumo. Allí el roche, sería un sueño bonito que se recrea una y mil veces para mantener entretenidos a sus voraces consumidores. Sin embargo, lo característico en el Norte como lo sugería Herlinghaus es una dialéctica perversa entre una contención y una proyección. Una contención que se orienta para el trabajo productivo y la constitución de sujetos racionales y disciplinados. La locura de mercancía, de este modo, se disfraza con un serie de cálculos económicos racionalizados y sumamente complejos junto con unos ideales de éxito muy

competitivos que requieren (chupan) más y más trabajo. Este proceso de contención implica represiones muy poderosas, en donde se proyecta hacia el exterior aquello que disgusta, lo que no se acepta, lo “loco”. El Sur es ese espacio “exterior” y, por eso, Quiroz y sus compañeros son vistos como “chicos descontrolados” a quienes se teme porque roban y pueden matar.

Permítanme explicarme un poco más tratando de ubicar mejor la dialéctica razón y locura en el contexto global. La lógica de la mercancía exige y funda nuevos mercados, se expande sin cesar. Esta lógica expansionista requiere también una administración del espacio. Por un lado, administra el trabajo en el Norte produciendo sujetos dóciles –usemos el término foucaultiano-; pero, por otro, necesita poner bajo su control aquellos espacios por los que se va expandiendo. La lógica para gobernar el Sur, de acuerdo con Herlinghaus, consiste justamente en proyectar allí la “locura” que se pretende reprimir. Entonces, la represión en tanto lógica de gobierno se expande hacia el Sur de una manera mucho más brutal porque se presume que allí el descontrol es natural. Es decir, se produce una guerra por los afectos en la que el Sur se encuentra en una posición completamente asimétrica con respecto al Norte.

Entonces Quiroz en tanto sería un “descontrolado natural” es excluido del mundo de la racionalidad moderna. Sin embargo, la lógica del gobierno del norte es ciega de su propia violencia, cree que ésta favorece la contención emocional controlando la locura y volviéndola productiva expandiendo, a su vez, los mercados. Pero las cosas no son así de simples porque resulta, como lo venimos diciendo, que el descontrol es histórico y origen de esta historia se encuentra en la misma expansión del Norte. Entonces es la propia violencia del Norte la que genera este *descontrol del hijueputa*. Esta violencia es el roche al que se refiere todo el rato Quiroz. Dicho de otro modo, estamos ante una violencia represiva que cree controlar el “descontrol”, sino ante una proyección que produce la locura cuando se la proyecta hacia “el

exterior” y, de este modo, se ejerce una violencia terrible sobre él. El expansionismo del capitalismo global hace que Quiroz sea un adolescente culpable, que tenga un “descontrol natural”, el cual debe ser purificado mediante la represión de la razón para, de esta manera, poder gobernarlo.

Esta represión chupa la vida que hay en el Sur de diferentes maneras: trabajo, recursos naturales, capital a través de la deuda externa, etc. Este chupar y chupar hace que la vida de Quiroz y sus amigos quede en una posición muy vulnerable, llena de riesgos y peligros. La exclusión que padecen estos chicos es muy compleja. Si el derecho moderno afirma que la mera existencia es sagrada desentendiéndose de la justicia de la vida, en el mundo suburbano de Medellín ya ni siquiera se preocupa de proteger la mera vida de estos jóvenes, cuya vida eso sí continúa siendo sumamente precaria. En tanto Quiroz y los otros pasan a ser los desechos que quedan después de la extracción brutal de recursos –diríamos de la mega chupada del Norte– ellos son “personas desechables” que en muchos casos no se duda en eliminar. La represión en este caso se torna aún más violenta porque ya no se trata de gobernar o educar a estos jóvenes, sino al estigmatizarlos como “descontrolados naturales”, se los considera incorregibles y, por tanto, se lleva a cabo una purificación radical en donde la única forma de borrar la mancha original de esa “violencia loca” es con la propia muerte.

Pero las cosas todavía son más complicadas. Quiroz también se pone *pepo*. Él mismo busca descontrolarse ya sea para robar o matar. El muchacho se pone roche porque, por un lado, así se vincula al mundo del consumo. Cuando vio el dinero los ojos se *le hicieron como signos de pesos*, sufre la misma adicción al dinero que tiene el capitalismo. Con la pepa la lógica de la acumulación voraz entra a su cuerpo, pero la pepa no es el estupefaciente, sino una droga más poderosa: el capitalismo global que nunca para de acumular dinero. No olvidemos que la marca

del medicamento -roche- lo conecta con el mundo de los grandes negocios, pero cómo él no tiene capacidad de consumo ni es una buena inversión, debe integrarse a un sistema que lo excluye a través de la violencia cuya base es la misma que la del capitalismo: la adicción al dinero. Quiroz se mimetiza a la lógica violenta de la globalización que paradójicamente lo ha transformado en desecho.

Por otro lado, este mimetismo al mismo tiempo que asimila la violencia hegemónica, es una forma de contrarrestar esa violencia: una afectividad marginal que la resiste. Su consumo de la droga es una respuesta agresiva a esas prescripciones mentirosas que La ROCHE pone en sus productos, pues tanto el muchacho como la casa de salud tienen la misma adicción: el dinero; pero con la diferencia de que la una acumula dinero y el otro se las rebusca para vivir el día a día. Podríamos decir que Quiroz responde a la violencia de la acumulación feroz con la misma violencia de esta, pero para que esta afirmación tenga sentido debemos hacer una precisión muy importante. La respuesta del adolescente sigue siendo asimétrica porque lo que él destruye, así sea de forma cruel, sigue siendo muy poco en comparación con la destrucción absoluta de la acumulación global. La vida de este joven actor transformada en desecho es el mejor ejemplo de esta destrucción.

#### **2.6.4 El roche y sus zombis en Medellín**

En *La vendedora*, el Chocó aparece con un billete en la mano pidiéndole a una vendedora de esquina que le dé unas pastillas y le dos *roncitos*. La señora le responde con un tono de reclamo que está cuando roche, no le paga y *siempre se las monta*; pero accede, saca de su busto unas pastillas, se las entrega al muchacho junto con dos vasos de licor y recibe el dinero aclarándole que si consigue algo se lo comparta. El Choco se levanta y lleva los vasos hacia donde está

Robin y los dos se “*meten de una*” los *roncitos*. Robin le sugiere: “*Lleve esas copas y cojamos el quieto, parcero*”. El Choco le responde que no conoce nada de él haciéndole entender que quiere ponerlo a prueba y apenas devuelva las copas, se van a ir a *golear* (robar).

Un tiempo después, mientras la Cachetona enseñaba a fumar marihuana a Andrea pasan los dos muchachos en la bicicleta por allí. Uno de ellos le grita a la primera: “*¡Hey negra, peláme una teta que yo ye pelo el guineo!* La Cachetona se levanta llamando al Choco abandonando a Andrea, pero los dos chicos siguen su camino despidiéndose de ella con un *¡Suerte! ¡Suerte!*, sin detenerse a escucharla. Luego aparecen de nuevo muy cerca de Mónica y Anderson. Los adolescentes están tan drogados que chocan la bicicleta contra un poste. El Choco se lastima la cara, la pequeña vendedora los ayuda a levantarse e inmediatamente siguen su camino. Más adelante, los vemos otra vez cuando Andrea huía de quien quería violarla. Los adolescentes deciden matar al perverso y lo persiguen con la bicicleta. Una vez que llegan a una cancha oscura se caen otra vez, se ponen de pie y encuentran a la víctima. Lo apuñalan por todos lados matándolo. Luego Robin le dice: “*¡Uy!, Choco marica, este man no era, éste es clavo y el otro era peludo*”. Inmediatamente, alzan la bicicleta y se alejan del lugar como si su error fuera algo insignificante.

En otra escena, Milton tiene un delirio muy interesante. Él está acostado junto a Mónica en un parque; de repente, ve un zombi que lo amenaza con un cuchillo insultándole: “*¡Marica, hijueputa, pirobo, mal parido, gonorrea, hijo de la gran puta!*”. Milton se pone de pie inhalando *sacol* y ve más zombis y dice: “*¡Estos gonorreas me están pegando en la floresta! ¡Míralos con cuchillos! ¡Vélos!, ¡vélos!, y con cuchillos, y se esconden*”. Se ríe mientras en su alucinación aparece Robin, quien lo amenaza con otro cuchillo aún más grande que los anteriores. La risa de Milton sube de tono y dice: “*¡Mirá, esta otra gonorrea! ¡Vé! Dizque con un cuchillo y detrás de*

*un palo*”, saca una navaja de su bolsillo y acomete contra los zombis para matarlos. Mientras se dirige hacia sus enemigos blandiendo su arma, cae al suelo en medio de dos árboles muy grandes. Mónica, quien desde el comienzo miraba lo que ocurría, le dice: “*Aquí no hay nada, niño. ¡Usted está muy engalochado!*”.

Si vemos la acción de Milton como una afectividad marginal, tenemos que su violencia es la forma en la que él está obligado a insertarse y responder en esa guerra por los afectos. Sin embargo, al mismo tiempo que su violencia es una forma de resistencia o rebeldía, la forma cómo se materializa su afectividad en el delirio, lo sumerge aún más en la muerte. En este caso, la afectividad marginal más que en la acción del personaje, se encuentra en la renarración de la guerra desde la perspectiva de una persona que vive en las periferias y enfrenta a la muerte todos los días. Este *relato performado* por Milton hace que la audiencia participe de la precariedad en la que vive y los espectadores pueden ahora renarrar esta guerra terrible en el contexto del norte. En consecuencia, la narración de la violencia desde una afectividad marginal se constituye en una posibilidad para construir experiencia compartida y compartible entre personas de diferente condición social y en diferentes lugares del planeta.

Forcemos un poco las cosas para hacer más claro este argumento –aún a riesgo de que hagamos decir a la película lo que no dice-, y planteemos un combate entre este personaje y el espectador. Allí es claro que quien se encuentra en la posición más vulnerable es Milton, pues él sale a combatir sin control de sus sentidos, mientras que la audiencia aunque intoxicada por la película está en perfecto control de su cuerpo. De este modo, los espectadores toman conciencia de la asimetría de la situación y ven que aquel pequeño no les significa mayor riesgo. Creo que esta imagen describe perfectamente la lucha afectiva entre el Norte y el Sur, pues se aprecia claramente quien debe responder una violencia inicial muy poderosa –que aparece en forma de



un zombi para *pegarle en la floresta* (cabeza). Los actores salen a combatir sin opciones de ganar, lo único que tiene para volcar la lucha a su favor es narrar esta guerra desde otra perspectiva a través de personajes –en este caso Milton- para así mostrar lo inhumano de esta guerra que en muy poco tiempo acabará con su vida. Como prueba de ello está el hecho que muy poco tiempo después de terminar el rodaje Álex Bedoya, el actor en el papel de Milton, murió.

Sin embargo, simultáneamente es necesario profundizar un poco más en la acción de Milton y compararla con la acción del Choco y Robin cuando matan al indigente que no era el violador, porque también describe lo que ocurre en su cotidianidad. Habíamos dicho en el capítulo sobre *Rodrigo D* que Julio Ramos establece una distinción entre ficción e intoxicación. En esta última, según el crítico puertorriqueño, se manifiesta el deseo de la modernidad colonizadora. El deseo de Milton en la intoxicación no es un deseo liberador, sino uno que le despierta las ganas de matar a unos enemigos, quienes le insultan; pero este deseo es también el de su propia muerte. El muchacho se lanza a la guerra contra los zombis cuchillo en mano en la que el único que puede salir malherido es él, pues como está *muy engalochado*, al caerse pudo haberse lastimado o, en su defecto, sus contrincantes lo matarían fácilmente porque son mucho más poderosos. Milton se entrega a la muerte constituyendo lo que Deleuze llamaría una línea de autoabolición.

Asimismo el roche lleva a Robin y al Choco a *golear* para conseguir el dinero. Las *pepas* descontrolan a los muchachos quienes andan chocándose con su bicicleta y lastimándose el cuerpo. Desde las afectividades marginales, es claro que ellos salen a la guerra a combatir porque su rebeldía no los deja aceptar la exclusión social pasivamente y con sus acciones ponen en crisis la seguridad de la “buena sociedad”. Sin embargo, su roche los conduce a matar a quien no era, un indigente que dormía en la banca de una cancha. Lo más cruel es que después de esta acción

violenta parecería que para los muchachos no ha pasado nada, sino que se trata de un error insignificante que hasta sería algo normal.

Si venimos diciendo que la globalización hace de estos jóvenes desechables, el cuerpo del mendigo asesinado también es un desecho que no se diferencia en nada al de los actores. En este sentido, el muerto no es una persona extraña, sino un semejante por lo que no es descabellado sostener que el Choco y Robin se lanzan a un suicidio colectivo. Su vida, en este caso, no es desechable sólo para la lógica del mercado global, sino también para ellos mismos. La locura del *roche* no está en el hecho de que los adolescentes suburbanos descomponen el orden o se constituyen en una amenaza pública porque, como hemos visto, los ideales de la seguridad tienen como base una violencia originaria. El problema del *roche* es que hace de la vida algo desechable y, por ende, la locura de la acción de los dos muchachos consiste en una intoxicación que banaliza la vida propia y la ajena. Los resultados de esta droga maldita son las lesiones que les quedan de sus caídas porque tarde o temprano estos golpes les pasaran la factura con la muerte.

En la alucinación de Milton, él también está *roche* a pesar de que no consumió *rohypnol*, sino pegamento. El *roche*, en este caso, adquiere una cara que es muy importante para nuestra reflexión sobre la violencia. Es una alucinación violenta en la que el pequeño se juega la vida ya sea virtualmente por la fuerza de sus oponentes –el avance frenético de la globalización- o en la realidad porque saca su navaja cuando no tiene ningún control sobre sus sentidos. Si habíamos dicho que la mercancía es un sueño bonito –una fantasmagoría- que oculta una historia de llena decadencia. En este caso, el delirio de Milton es el rostro que adquiere la acumulación global en el Sur. La droga del capitalismo ahora ya no hace del mundo algo mágico o hermoso con sus mercancías, más bien se transforma en unos zombis horribles que pegan en *la floresta* a estos

niños. El capitalismo ya no produce mercancías, sino monstruos que amenazan con matar al muchacho.

La alucinación de este pequeño se parece al frenesí del Choco y Robin o el testimonio de Quiroz cuando se pone *pepo*. La droga, a diferencia de lo que sucede con Mónica, no le ayuda a reencantar el mundo, sino que lo sumerge en un presente infinito que lo lanza a la muerte. Les invito a un nuevo ejercicio, invirtamos la realidad con el delirio. Resulta que la realidad pasa a ser una fantasía mientras que la alucinación lo real. El delirio de Milton, de este modo, alcanza a ver el verdadero rostro del capitalismo, allí no hay las mercancías hermosas que seducen a los consumidores, sino zombis horribles que lo agraden sin motivo. Si la expansión capitalista significa la obsolescencia instantánea de las mercancías, entonces este personaje tiene una iluminación, pues su intoxicación le permite constatar la otra intoxicación terrible que es el capitalismo global. Sin embargo, Milton no despierta del sueño horrible de la acumulación, ve su rostro, pero se sumerge en ella fascinándose con la muerte.

La respuesta violenta de Milton a pesar de que reacciona con el objeto de defenderse de los zombis, bajo ningún aspecto sería una violencia divina. Aunque ve claramente la imagen de la obsolescencia, de su *no futuro*, Milton se intoxica con el deseo de muerte que subyace a la acumulación global, mientras que Robin y el Choco están adictos al dinero. Los jóvenes, de este modo, se transforman en máquinas de muerte que mimetizan la violencia de esa otra gran máquina de muerte en que consiste la acumulación originaria de capital. Su violencia no les sirve para despertar de la pesadilla, sino que los sumerge aún más en ella, y con ello se entregan a su *no futuro*. Milton en su delirio se lanza a matar a uno de los suyos: Robin, entonces, estamos ante una forma de suicidio que se cobra la vida propia y la de muchos más.

### 2.6.5 La violencia divina de la interpelación y la conversación

Desde mi interpretación la violencia divina se encuentra en el testimonio, más específicamente, en el gesto corporal de Quiroz. A primera vista habíamos dicho que parece una burda justificación que ni el mismo se la creería. De la misma manera, se puede suponer que una confesión no puede ser la interrupción del orden, sino la aceptación de la docilidad. Sin embargo, la confesión es el disfraz que utiliza una interpelación más profunda. Quiroz interpela camufladamente a sus críticos diciéndoles que él robó el dinero pero que el roche es el culpable: *los ojos se le hicieron como signos de pesos y era como abrir una caja registradora*. Esta historia tan destructiva que trae la religión del capitalismo es lo hizo adicto al dinero y, por eso, se lo robó. Su crítica, de este modo, es mucho más profunda porque el roche no es sólo un narcótico, sino una historia terrible de acumulación que atraviesa la vida de todos nosotros. Quiroz al interpelarnos lo primero que hace es negar su culpa. Él no es culpable como de antemano se presuponía y, por ende, no tiene nada que pagar o expiar con su confesión. Luego, con este gesto el muchacho nos da un golpe simbólico -si podemos llamarlo- porque es una respuesta a nuestra acusación desenmascarando nuestra adicción al dinero. De este modo, deja ver una violencia mítica muy sutil que lo convierte exclusivamente a él y sus amigos en los culpables, cuando no es así porque esa adicción maldita está regada por todas partes y todos adoramos de alguna manera al nuevo Dios.

El mundo suburbano de Medellín carga sobre sí una condena que hace imposible establecer relaciones simétricas. Quiroz con su testimonio denuncia esta asimetría diciéndonos que él no es el responsable de ella y que injustamente se lo ha ubicado en una posición de inferioridad. La audiencia de *Cómo poner a actuar pájaros* antes que juzgar su conducta individual, debería juzgar este perverso juego entre confianza y desconfianza que hace del

muchacho una persona culpable mucho antes de que hubiera cometido cualquier fechoría. La interpelación de Quiroz es una violencia divina porque es inmanente, no en el sentido de la inmanencia del capitalismo que expande la culpa sin cesar, sino como una interrupción cualquier tipo de la autoridad y la asimetría. No viene de afuera sino de adentro, de quien se encuentra en la parte inferior, tampoco busca expandir la muerte, sino todo lo contrario: la vida. Quiroz no quiere que nos sintamos culpables, sino que dejemos de culpabilizar a quienes están en la posición más vulnerable de la sociedad y sobre los cuales se ponen todos los estigmas posibles. Aunque se descubrió evadiendo la responsabilidad y culpando al *hermanito*, él mismo se dio cuenta al final de que el causante de todo era el roche porque con esta droga los ojos se hacen signos de pesos.

Hay un elemento que quisiera destacar en la escena en la discusión sobre el robo. En el inicio, se ve al segundo de ellos fumando algo, luego justo después de la confesión Quiroz, John Freddy Ríos (el Choco) fuma una pitada de marihuana y le pasa el cigarrillo a Robinson Sánchez (Robin). Esto nos hace suponer que esta conversación tan difícil se llevó a cabo bajo los efectos de esta droga. En el análisis de *Rodrigo D*, transcribí una cita de Gaviria en la que él decía que fumaba marihuana con sus actores porque eso le hermanaba con ellos y les ponía a todos en una situación de igualdad: formaban un *parche*.

Parece ser que lo mismo sucedió en esta ocasión, el director compartió hierba con sus actores y por sus comentarios tras escuchar el testimonio de Anderson y Quiroz intentó mantener las cosas en la horizontalidad. Sin embargo, mientras Gaviria exponía su punto de vista de la situación, se escucha una voz en el fondo que exige silencio a los actores para poder escuchar las palabras del cineasta. Este grito nos muestra las contradicciones a las que se enfrentaba la producción de *La vendedora* porque por más amistad que existiera, había momentos en los

cuales los cineastas imponían su autoridad y los actores debían subordinarse a ella aunque no dejaron de subvertirla constantemente, por ejemplo, yéndose de fiesta, cayendo en las delegaciones o hasta robando a la producción.

Tengo la impresión Gaviria siempre tuvo conciencia del problema de la asimetría, por eso, tras el testimonio de Quiroz, él también se confiesa como ladrón. Pero su confesión no carga ninguna culpa ni plantea arrepentimientos ni expiaciones. Fue a robar –en su significado literal– las historias de los muchachos no para confirmar y expandir el *no futuro* de sus vidas, sino para hacer una película a partir de los relatos de vida de personas sumamente lastimadas. Su objetivo era demostrar que estas vidas nada tienen que expiar porque siempre han sido y siguen siendo valiosas. Aquí los ladrones se ubican en una posición simétrica. El uno con una interpelación que exige que se lo vea como un igual, el otro como un ladrón de historias que se da cuenta de que juzgar a Quiroz sería utilizar su historia en beneficio personal e imponer al muchacho un código moral desde el unilateralismo.

Gaviria cuenta la historia de unos chicos que roban y matan en la vida real, pero no fue allí ni para justificar su robo y ni a condenarlos por sus crímenes, sino a conversar con ellos tratando de escapar lo mejor que podía a las jerarquías. En su relación con Leidy Tabares (Mónica) otra vez aparecen las contradicciones. En el documental, se ve que hubo momentos en que el director fue muy duro con esta niña amenazándola –nada más violento que ello– con excluirla de la película si no actuaba bien y, en varias ocasiones, no dudó en recurrir a la “estrategia maquiavélica” de recordarle sus traumas con el propósito de conseguir una mejor actuación. Sin embargo, hacer la película tampoco implica disfrazar la horizontalidad con el paternalismo. Los actores, lo mismo que en *Rodrigo D*, para poder contar sus vidas debían aprender a actuar y escuchar al director. Si el cineasta hubiera sido el único que escuchaba o

hablaba, *La vendedora* habría sido una película paternalista; los actores también debían hablar y escuchar porque la riqueza del filme está en la doble dirección y no en la fuerza unilateral del grito que reclama silencio.

Esta conciencia creo liberó al director colombiano de algo muy grave, hacer de su película un espectáculo que tomara como excusa la vida de sus actores, es decir, utilizar estas vidas para la muerte. Si Gaviria se hubiera dejado seducir por el espectáculo o sus preocupaciones hubieran estado encerrados en el ámbito de la creación artística únicamente habría expandido el fetichismo de la mercancía –digamos también del arte- y, por ende, confirmado la lógica de la obsolescencia. En este caso, el *no futuro* de sus personajes hubiera sido una mera excusa para construir una mercancía más; pero al estar consciente que él era un ladrón, sabía que no tenía una autoridad moral superior a la de sus actores y, por ende, corría el riesgo de utilizar sus historias en beneficio propio: una “acumulación” personal. Quiroz también lo interpeló a él y puso de manifiesto lo terrible que es la adicción al dinero. Si el objetivo de la película era obtener ganancias con qué derecho se le reclama a él de haberse robado el dinero del cajón y se lo obligaba a confesar “la verdad”. La interpelación del joven actor hizo entender, o quizás confirmó, que la película también era propiedad de los actores. Por eso, me gustaría insistir en identificar a este tipo de interpelación con la violencia divina porque para poder tener una conversación se requiere quebrar las asimetrías. Quiroz con su gesto dio un duro golpe, pero sutil y efectivo porque el director lo entendió que en este caso el muchacho y sus compañeros no eran los únicos ladrones.

Gaviria, en “Los días de la noche”, cuenta que ante la frustración por no poder hacer una escena correctamente se quejó de la rebeldía de sus actores: “*Nadie sabe lo que nosotros hemos sufrido haciendo esta película*” (42), muchos bajaron la cabeza y se incomodaban con el

reclamo; pero Leidy Tabares le respondió en forma contundente: “*“Pero no se le olvide, Víctor, ni una gota de todo lo que nosotros hemos sufrido”*” (42). La respuesta de la pequeña actriz es otra interpelación que rompe la asimetría y le recuerda a Gaviria que la película es sobre la historia de sus vidas. Ese comportamiento rebelde es una forma que tienen los niños de la calle, como el mismo cineasta lo dice en su texto, para no dejarse derrotar por el abandono, “ellos habían transformado esta escasez esencial en una demanda humana: rebeldía y libertad” (40). Esto es una prueba fehaciente de que la agenda, a pesar de las llamadas al orden o el intento de imponer disciplina, era trastocada por la rebeldía de los actores justamente porque ellos nunca fueron seres pasivos que obedecían las instrucciones del director, sino que se convirtieron en los coautores de la película.

Por otro lado, *La vendedora* es en sí misma una forma de violencia divina porque interpela la posición privilegiada de la audiencia. La película muestra que el roche es el verdadero culpable de la catástrofe del *no futuro* y todos estamos incluidos en esta historia de destrucción en tanto vivimos en un mundo que hace de las personas desechos. Esta interpelación, sin embargo, no es una destrucción radical ni una prepotencia, sino una pequeña violencia que rompe la posición de privilegio de la audiencia, cuyo fin no es despertar culpas, sino permitir el diálogo entre gente de diversa condición. Gaviria entendió perfectamente que Quiroz no era culpable, pero tampoco él ni los espectadores que ven la película, sino aquello que nos impide dialogar honestamente porque de antemano se establece asimetrías en las que unos ya se están ubicados en una posición de inferioridad y se ejerce sobre ellos la desconfianza. Este tipo de rupturas, me parece, se aferra a la justicia entendida ésta como la vida de aquel aún-no-ser del hombre/mujer justo/a. *La vendedora de rosas* le dio un nombre esta memoria viva, pero este nombre fue una imagen fugaz que se perdió de misma forma que la imagen de la abuela en las



alucinaciones de Mónica. Sin embargo, cada vez que se comenta o ve la película vuelve a aparecer de múltiples maneras y con el poder necesario para interrumpir aunque sea por un instante esa historia de destrucción en la que todos vivimos. Y, de este modo, reconstruir la experiencia que en estos tiempos globales continúa siendo destruida.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta disertación he querido demostrar que el método de la deconstrucción de la propia subjetividad es muy útil para entender *Rodrigo D* y *La vendedora* en la medida en que uno de los objetivos de estas cintas, como Gaviria mismo lo dice en una entrevista con *barcelombia* y que aparece en *Youtube*, consiste en vencer los prejuicios que generalmente se encuentran en uno mismo y en los seres queridos que nos rodean. Sin embargo, este tipo de deconstrucción se queda corta en porque estas películas no sólo deconstruyen las asimilaciones o las proyecciones del yo sobre el otro, sino que nos plantean interactuar con esos semejantes que viven en las periferias del mundo contemporáneo. En la misma entrevista, el director manifiesta que el cine lo rescató de la soledad poniéndolo en contacto con los demás y que la mejor manera de vivir en su país es atravesarlo horizontalmente. En este sentido, las dos cintas tienen como proyecto ético político el intercambio de experiencia a partir de la conversación en donde el problema de la representación es superado por el de experiencia.

La experiencia, en este caso, significa el acto decidido de involucrar la experiencia personal con la de los demás. No se trata exclusivamente de volver sobre la propia subjetividad, sino de arriesgarse a hablar y escuchar a los demás. De este modo, el otro que aparece en *Rodrigo D* o *La vendedora* se escribe con minúscula y no con mayúscula, pues no se trata de una experiencia de la infinitud que descubre la finitud del yo, sino de un semejante que aunque vive en un contexto diferente al de la audiencia comparte la misma historia de la globalización. Sin

embargo, esto no significa que las desigualdades y asimetrías hayan desaparecido, sino todo lo contrario, pues con la expansión global -tanto el consumo como la acumulación- se han radicalizado.

Por eso, la categoría de Sur global nos ha acompañado en todo este trabajo. Las comunas y el universo suburbano de Medellín participan de la globalización de una manera asimétrica. En el mundo contemporáneo, a los problemas de la explotación del trabajo, se ha sumado la exclusión social. Los actores de las dos películas colombianas no son muchachos o niños explotados, sino personas excluidas en donde lo más grave está en el hecho de que sus cuerpos se han tornado desechables o desechos, es decir, no tienen futuro y casi todos ellos si no murieron antes lo hicieron muy poco tiempo después de terminar los filmes. Con la globalización neoliberal, de este modo, la protección de los cuerpos sigue siendo muy desigual, demasiados niños y adolescentes están condenados a ganarse la vida en un *estado de excepción* en donde las diferencias entre la vida y la muerte se han vuelto indistinguibles.

Es importante señalar que el hecho de que Gaviria trabaje con historias de vida de personas sumamente lastimadas, no significa que su trabajo haga una celebración del sufrimiento ni que se regodee en recrear una “cultura de la miseria”. Estas películas al mismo tiempo que nos muestran un mundo destruido por la violencia, nos introducen en una dimensión mágica en donde el universo marginal también tiene riquezas y aspectos positivos que contar. En este sentido, *La vendedora* y *Rodrigo D* a pesar de que describen escenarios sumamente precarios, no hacen de la violencia su tema central ya que su acción no está dada por la espectacularidad de los hechos violentos, sino por el drama de unos niños y adolescentes que aunque saben que tienen el mañana clausurado, ansían vivir más tiempo del que tienen asignado. Las dos cintas, entonces, parten de un humanismo muy profundo, no en el sentido de una razón ilustrada o de un proyecto

de emancipación moderno, sino como un rescate de la dignidad de la vida y de la muerte de las personas con las que trabajan, puesto que se trata de seres humanos, es decir, de semejantes cuyas muertes de alguna manera significan la muerte de los mismos espectadores.

Tanto *Rodrigo D* como *La vendedora* se constituyen en cuerpos de múltiples voces. Las películas contemplan el uso de actores naturales quienes cargan consigo el peso de su pasado cuando actúan. Es decir, estos jóvenes y niños se transforman en coautores de las películas: primero, porque influyen directamente en la construcción de los diálogos mediante la narración de sus vidas y, segundo, su actuación les da amplios márgenes de improvisación. En estas improvisaciones, los actores no sólo hablan, sino que se expresan con sus cuerpos. Asimismo, la construcción de los personajes no se reduce a experiencias personales, sino que involucra la de varios porque los personajes comunican modismos, entonaciones, aspectos de los entornos geográficos, de sus allegados. Es por esta razón, que estos dos largometrajes constituyen una comunidad de escritura en donde la experiencia de cada uno de los actores es valorada por sí misma, es decir, una singularidad, más no una individualidad separada del resto. Cada voz en las películas es importante, pero ella no se reduce a una experiencia personal, sino que está cargada de historias o recuerdos, que trascienden al actor que nos la comunica y que la ponen en contacto con espacios específicos y la experiencia de diferentes personas.

Si entendemos que toda singularidad se refiere a una pluralidad y viceversa, el trabajo de Gaviria en las películas es importante. Por más que el director haya intentado mantenerse al margen de las historias de sus películas, en ellas, se ve claramente su huella. Él enseñó a sus actores a improvisar frente a la cámara y supo escuchar -dejarse afectar- por los que éstos le narraban abriéndose así a la construcción de personajes en tanto esto implicaba una comunidad de escritura. En este sentido, ni en *Rodrigo D* ni en *La vendedora* existe una nostalgia por la “voz

del subalterno”, sino que ambos nacen de una alianza entre los actores y el director, puesto que éste último entendió que el cine era una posibilidad para salir de su aislamiento, mientras que los otros vieron en esta tecnología un potencial muy valioso para sacar su historia de vida de sus localidades y ubicarla en un contexto más amplio.

En este sentido, la riqueza del testimonio de las dos cintas está en la ficción. *Rodrigo D* o *La vendedora* no son reconstrucciones exactas del universo marginal ni tampoco un estudio sociológico o antropológico del mismo. Su fuerza radica en que allí coinciden diferentes relatos de vida, cuya interacción permite describir de otra manera aquella elusiva experiencia de la cotidianidad. El hecho de que los personajes se originen de una comunidad de escritura y se constituyan en un cuerpo de múltiples voces, hace que el azar haya sido un elemento importantísimo en su proceso de creación. Es decir, las películas estaban abiertas a interactuar con los otros y, en este sentido, los resultados de la interacción siempre son impredecibles. Las dos cintas, entonces, permiten tal como nos lo sugiere Spivak anticipar lo no anticipable.

El testimonio en este cine, por tanto, se constituye en una de coautoría que parte de la negación de dos imposibilidades, la cual a su vez la he entendido como un acto de solidaridad que bajo ningún aspecto se torna en una acción paternalista. La solidaridad en *La vendedora* o en *Rodrigo D* no funciona como una prosopopeya que reproduce una asimetría entre lo “vivo” y lo “muerto”, sino como un esfuerzo por lograr que la vida sea la costumbre en aquellos lugares en los que la excepción se ha vuelto la norma. La polifonía de estas dos películas no significa la asimilación del otro definiéndolo como marginal, sino un exceso de voces en las que muchas de ellas dan testimonio del *no futuro* en el que viven y que es algo externo a las películas. Por tanto, estos filmes no se dedican a buscar la voz del otro que vive en uno mismo ni de “otro” lejano, sino que ante todo plantean la construcción de una experiencia compartida en donde el otro al

igual que el yo no sólo tiene un lenguaje oral, sino uno corporal que en varias ocasiones transmite mucho mejor que el anterior la condición humana y vital de las personas.

En tanto *Rodrigo D* y *La vendedora* son cuerpos de múltiples voces o una comunidad de escritura, la interacción que toma lugar en ellas no obedece a un proceso unidireccional, sino que se constituye en proceso de doble dirección al que, con la ayuda de Deleuze y Guattari, lo he llamado doble devenir. Estos filmes, entonces, no suspenden la agencia propia en función de una valoración idealizada de otro, sino el objetivo es que todos interactuemos en igualdad de condiciones. Sin embargo, esto no quiere decir que se trate de consolidar posiciones de autoridad ante los demás, más bien todo lo contrario. Las películas interpelan con mucha fuerza a la audiencia para sacarla de su lugar de privilegio e igualarla a la de los actores-personajes desde la fragilidad. Los espectadores al ver los filmes son descentrados porque su “seguridad ontológica” –su confianza en la ciudadanía plena- y sus creencias entran en crisis; mientras que los actores nos narran su experiencia desde la fragilidad de su cuerpos y desde el drama de saber que la muerte los alcanzará en muy poco tiempo.

Tanto en *Rodrigo D* como en *La vendedora*, la droga tiene un papel fundamental, pues gracias a la experiencia intoxicada la conciencia racional del Ego es descentrada y permite construir lazos de solidaridad entre la audiencia y los actores. A lo largo de esta disertación he intentado demostrar, sin embargo, que estos filmes no caen en una romantización ingenua de la droga. En ambos, la intoxicación se encuentra al interior de lo que llamo “la paradoja de la droga”. Por un lado, en las películas, se muestra la dureza y los peligros del mundo suburbano en toda su intensidad, vemos acciones violentas o una precariedad y vulnerabilidad extremas directamente relacionadas con el consumo de estupefacientes. Por otro, la droga tiene un

potencial “mágico” que permite devolver el encanto a ese mundo en donde la muerte y la violencia se han convertido en la costumbre.

Para Gaviria, en vez de una metáfora de la descomposición social, la droga se constituye en una *metáfora generalizante* en la que todos estamos involucrados. Esto quiere decir que la indigencia que asoma en sus películas no sólo es la de sus actores naturales, sino la del mundo contemporáneo en general porque la guerra que significa el avance de la globalización nos ha dejado huérfanos a todos. La violencia de los niños de la calle o de los adolescentes de las comunas no es una esencia de la cultura de estos personajes, sino una de las características fundamentales de la acumulación y el consumo global contemporáneos, pues la globalización nos une a todos desde la fragmentación radical y la violencia.

En las películas, la experiencia de la droga es narrada desde la perspectiva de los actores y tiene dos caras: la del *parche* y la del *roche*. La primera se constituye en un espacio de solidaridad. Primero, porque el consumo de estas sustancias es una práctica colectiva y los muchachos suburbanos o marginales pueden intercambiar y construir experiencia entre sí, es decir, la droga permite una comunión entre quienes participan de ella. La audiencia gracias a la experiencia intoxicada en que se constituyen las películas, por un lado, puede experimentar la terrible violencia de la exclusión e identificarse con los personajes marginales que aparecen en la películas; mientras que, por otro, puede generar nuevos lazos de solidaridad con los muchachos y devolver a la vida a muchos de los actores que en la actualidad ya están muertos interrumpiendo así el *no futuro*.

La cara del *roche* necesariamente está vinculada tanto al consumo como a la acumulación global. La palabra *roche* proviene del laboratorio de medicinas Roche. En este sentido, los muchachos especialmente en *La vendedora* dicen que se ponen roches para robar o matar. La

globalización en sí misma, siguiendo a Duchesne-Winter, es en una droga que sólo se satisface con la necesidad compulsiva de consumir buscando desesperadamente inyectarse una nueva compra. Esto significa que la expansión del capitalismo global trae consigo la radicalización de la obsolescencia de los cuerpos y de los objetos porque el fetichismo de la mercancía significa la producción incesante de nuevas mercancías a cambio de transformar en desechos las anteriores. Esta radicalización de la obsolescencia y de la muerte sumerge la vida en una hiperestimulación que impide la construcción de experiencia porque ya no es posible vincular lo que se vive con lo vivido.

En las comunas o en el mundo suburbano de Medellín, el capitalismo propiamente no se presenta por medio del fetichismo de la mercancía, sino como monstruos o zombis terribles que agreden a sus habitantes. En este sentido, no son los objetos los que se tornan obsoletos, sino los cuerpos. Los niños y los adolescentes marginales se constituyen en los desechos que el avance de la globalización deja a su paso. La humanidad de los actores arbitrariamente ha sido borrada, se han convertido en mera existencia y, con ello, su muerte se vuelve insignificante. La globalización, en consecuencia, es un tóxico muy poderoso que pone la vida al servicio de la muerte.

Esta experiencia hiperestimulada la podemos ver con claridad en la vida vertiginosa de los adolescentes de las comunas o suburbanos. Estos jóvenes están completamente intoxicados por el consumo: se ponen *roches* como el Chocó o *viven a lo avión* como Johncito. Sin embargo, la droga global agota sus cuerpos, los desecha rápidamente. De este modo, el frenesí de los muchachos en la medida en que ellos saben que no tienen futuro, les provoca ansiedad muy intensa que los lleva a su vez a la hiperactividad porque desean ganar más tiempo a la vida.



En este sentido, el vértigo de los adolescentes no puede ser reducido únicamente a la asimilación del consumo, sino que *vivir a lo avión* es una forma de responder la violencia de la globalización y alcanzar una visibilidad que se les niega permanentemente por medio de la exclusión social. La gran mayoría de estos jóvenes viven en un drama porque temen la llegada de lo peor: la muerte, se sienten frágiles y vulnerables al mismo tiempo que saben que buscar *quietos* es una forma de desestabilizar la seguridad ontológica de la “buena sociedad”. Ellos ansían construir experiencia y hacer públicas sus historias de vida, pero no lo pueden hacer y, por eso, vivir *a lo avión* es una forma de visibilizarse, pero lastimosamente la hiperestimulación los encierra irremediabilmente en un círculo vicioso del cual muchos de ellos sólo podrán escapar con la muerte. La violencia de la droga en los actores se constituye en lo que Herlinghaus denomina una *afectividad marginal*, es decir, una práctica que se resiente y se resiste a aceptar pasivamente la violencia hegemónica.

*Rodrigo D* y *La vendedora* se alían con sus actores naturales, pero las dos películas están al tanto de que no les pueden ayudar a evitar la llegada de *lo peor* porque no tienen el poder para derrotar definitivamente a la globalización. Sin embargo, saben que su fuerza está en lo pequeño y ante la ansiedad que tienen sus actores por contar su experiencia de vida, ponen la tecnología del cine a su servicio. Las imágenes y los *testimonios que vemos en estas cintas son la forma mediante la cual ayudan a sus actores a vencer el no futuro* por lo menos en el ámbito de la memoria. Giovanni Quiroz se transformó en el Zarco y Jeyson Gallego en Ramón, gracias a estos personajes los dos superaron la muerte que los atrapó, al uno, antes de estrenar *Rodrigo D* y, al otro, apenas dos años después de haber sido invitado a Cannes.

Gaviria, de esta manera, no hace un espectáculo de la experiencia de la droga. Ella le sirve para formar un *parche* entre los espectadores y los actores. Por ejemplo, cuando Mónica

delira con su abuela, sus alucinaciones nos transmiten el deseo utópico de muchos de los niños quienes deambulan por las calles buscando un hogar que perdieron a temprana edad y no encuentran el camino para regresar a casa. La imagen de la abuela, sin embargo, no se constituye en una nostalgia, sino en la remembranza de algo frustrado que reclama otra forma de existencia. El pegamento, de esta manera, le sirve a esta niña para reorganizar ese mundo tan lleno de violencia en el que vive. Sin su droga, se sumergiría en el desencanto y se resignaría o se entregaría a la muerte.

Pero las imágenes de “la mamita” son igual de fugaces como la vida de los actores. La abuela desaparece casi en el mismo instante en el que se hizo presente tal como estos niños y adolescentes mueren apenas comienzan a vivir. En este sentido, la estética de estas películas es alegórica en la medida en que ellas tratan sobre la fugacidad de la vida de los niños y jóvenes marginales. Los actores son alegorías porque nos muestran la violencia del mundo contemporáneo, aunque al mismo tiempo reafirman el valor de las vidas de estas personas a quienes se excluye y hasta se elimina impunemente. Estos largometrajes narran los dramas de muchachos que se aferran a la vida a pesar de que la muerte poco a poco les cierra cada una de las puertas. Es decir, su melancolía no está en lo celestial ni en lo trascendental, sino en lo mundano y cotidiano. Los actores no luchan por ganar una vida después de la vida, sino por tener un poco más vida. Las películas al igual que los alegoristas del siglo XVII, se sumergen en el mundo, pero a diferencia de ellos no para reencontrarse con Dios, sino para llenar de experiencia unas vidas que la globalización ni bien las toca, las convierte en desechables.

La estética alegórica de Gaviria aprendió de sus actores y personajes, especialmente de unos que apenas vemos en *La vendedora*: Galileo y su compañero. Estos muchachos recogen la basura de las calles porque para ellos estos desechos tienen valor puesto que de allí sacan los

recursos que le permiten ganarse la vida. Estos personajes con su acción dan valor a la basura y en la medida en que sus vidas también se constituyen en desechos se dan valor a sí mismos y a todos los demás que viven en condiciones similares. Gaviria al igual que los alegoristas descubrió que cualquier objeto puede ser valioso para reconstruir la experiencia en un mundo en el que se la ha destrozado. Es decir, sus dos películas no funcionan con el gesto paternalista que devuelve el sentido a la vida de los otros, sino a la vida de todos porque intenta superar la fragmentación radical poniendo en contacto diferentes experiencias. Para esto la profusión de objetos y de historias de vida de la marginalidad son muy importantes porque como bien lo dijo Gaviria el cine lo rescató de la soledad llevándolo a interactuar con los demás derrotando en el camino esos prejuicios tan enraizados en nuestra sociedad. *Rodrigo D* y *La vendedora* entendieron que valorar los *desechos* no es valorar a los otros, sino a nosotros mismo porque en el mundo contemporáneo el valor de la vida ha sido reemplazado por el del consumo y la acumulación. La alianza con sus actores también le permite a él y a la audiencia superar la burbuja del instante absoluto que se expande con la globalización. Gracias al intercambio y construcción de experiencia compartida es posible superar aquella muerte que sigue subordinando la vida a una feroz acumulación que únicamente se sacia con más acumulación.

En esta tesis, hay dos temas que merecerían una investigación mucho más desarrollada. El primero lo que se refiere a la cultura del rock en Medellín. En el 2007, salió al mercado la banda sonora de *Rodrigo D*. Esta película a pesar de que muchos la mal entienden al pensar que asocia el mundo del *punk* con la delincuencia, es una contribución importantísima al rock colombiano porque es la primera vez se grabaron bandas locales en los ochenta permitiendo que los músicos se pudieran escuchar a sí mismos. *Rodrigo D*, entonces, no hace de la contracultura a una representación delincencial simple y llanamente porque lo que siempre puso en crisis fue la

categoría de delincuentes o criminales porque sus actores antes que nada son seres humanos, quienes a diferencia de los “buenos ciudadanos” deben afrontar la experiencia terrible del *no futuro*.

También creo que el tema de la utopía y el melodrama en los delirios de Mónica dan mucho más para analizar. El deseo utópico de esta niña coincide con una imaginación melodramática. Asimismo, en *La vendedora*, hay una división que merece una reflexión más detenida. Las dos pandillas de hombres: a) don Héctor y su grupo o b) el Choco y los demás muchachos de la 70, presentan diferencias muy importantes con el grupo de las niñas, quienes son las verdaderas protagonistas de la cinta. Este es un tema que sería muy interesante abordarlo desde la perspectiva de género teniendo en cuenta, además, que en la preparación de los actores naturales había cierta división entre los niños y las niñas porque como el mismo Gaviria lo indica en *Cómo poner a actuar pájaros* trató de ofrecer las dos dimensiones –masculina y femenina– del mundo suburbano.

## **APÉNDICE**

### **ESPACIOS LIBERADOS Y VIOLENCIA COTIDIANA: UN DIÁLOGO SOBRE CINE Y *PARCHES* CON VÍCTOR GAVIRIA**

#### **Entrevista realizada por Lizardo Herrera y Miguel Rojas-Sotelo**

Un territorio, desde la perspectiva del Estado-nación, es un lugar en donde un marco jurídico establece normas de convivencia que reclaman soberanía sobre un espacio geográfico delimitado política, social y culturalmente. Allí lo simbólico y lo representacional cumplen un papel fundamental a partir de la construcción de narrativas que apoyan y reconstruyen tanto el imaginario colectivo como la categoría conceptual de la propia nación. La obra del cineasta colombiano Víctor Gaviria hace referencia a otro tipo de lugares, a aquellos no-lugares que también existen dentro de la nación moderna, pero que operan fuera de las estructuras jurídicas. Estos no-lugares o son invisibilizados por el imaginario de la nación hegemónica o se constituyen en territorios invisibles para las narrativas oficiales porque los sujetos que los habitan están al margen de ellas. De este modo, este director hace explícito que las personas que viven en esos no-lugares tienen una profunda conciencia de pertenencia, unas redes de socialización y un fuerte deseo de visibilidad y reconocimiento.

La obra de Gaviria, según ciertos académicos, políticos o público en general, se complace morbosamente en mostrar aquellos aspectos de la vida colombiana asociados con la marginalidad, la violencia y la obsesión por poder o el dinero, por eso la han catalogado y descalificado como pornomiseria. Otros críticos –entre los cuales estamos quienes realizamos la siguiente entrevista-, en cambio, pensamos que su trabajo respeta y resalta la dignidad humana de esos sujetos (adolescentes, niñas, *traquetos*, entre muchos otros más) al mostrárnoslos en su cotidianidad y llevar sus historias de vida, tal como lo sostiene Jorge Ruffinelli, “desde los márgenes al centro”, gracias a una estética de pretensión realista y al uso directo del lenguaje cotidiano del mundo suburbano de Medellín. La proximidad tan explícita con estas personas trae a cuento valores como la camaradería, la solidaridad y lealtad, con el mundo de la marginalidad que en no pocas ocasiones perturban la posición privilegiada del espectador.

Gaviria se refiere a sus actores como “esa población nuestra que está excluida - como en “Los olvidados” de Buñuel - y que son personas, no animales; son sujetos sociales, en su mayoría alienados, que usan la droga para convertir su alienación en un destino. Convirtiendo así su alineación en un espacio de libertad, que los atrapa -porque la droga atrapa-; pero al mismo tiempo transformando su entorno en un espacio de subjetividad, de plena humanidad, algo que es además muy respetable...”

En el dialogo que transcribimos con el director de *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y Sumas y restas*, vemos una práctica estética y un nuevo espacio de producción cultural que emerge desde la cotidianidad de la marginalidad y la violencia en Colombia (en particular de la ciudad de Medellín). Este espacio al que se ha denominado “el parche”, nos brinda claves para una nueva epistemología, la cual desde las otras subjetividades, las subalternas (desde esos no-lugares de la embriaguez, el embale, la violencia sin sentido, el margen) aborda situaciones

extrema complejidad que como Colombia, se debaten ante misma la posibilidad misma de existir.

Pittsburgh, abril 6 de 2008. Cerca de la medianoche y en medio de una fiesta...

**Lizardo Herrera:** Ayer nos explicaste la cuestión del parche, de la alienación, de la libertad. Nos gustaría que profundices en esta explicación y nos hables sobre el espacio de libertad de los muchachos en tus películas.

**Miguel Rojas-Sotelo:** ¿Estamos hablando necesariamente de un lugar físico?

**Víctor Gaviria:** Sí, por ejemplo una terraza, una plancha de una casa, un lote, una piedra.

**MRS:** Entre más extremos mejor, así como la geografía de nuestras ciudades. Pero al mismo tiempo ese lugar trasciende lo físico.

**VG:** Sobre todo es un lugar que se lo construye en la conversación, *la traba* y la rumba. Es el espacio de la amistad. Es un lugar muy hermoso a pesar de tanto malentendido... El malentendido, en esos años, era lo que existía en esos barrios. Malentendidos por cualquier cosa, por una mirada: “¿*Qué me estás viendo? ¿Qué estás mirando?*”, por todo había un problema y todo el tiempo había problemas. Claro que en los parches también había problemas, pero en general eran conversaciones donde se decían diferentes cosas, lo que se iba a hacer... y todo esto sucedía como si se estuviera soñando - gracias a la marihuana. Así se creaba una camaradería, una comunidad, una comunión a través de la droga porque la droga los hacía hacer cosas, *cagarse de risa*, emborracharse hasta perder la conciencia, pero sobre todo eran un lugar de construcción de amistad.

**LH:** ¿Cómo descubriste la existencia de este lugar?

**VG:** Por la palabra parche: “*Vamos a hacer un parche*”. En este momento, en el lenguaje colombiano oficial, la palabra ya existe, incluso uno la dice a pesar de ser un adulto. Yo la digo:

*¿Qué hubo?, vamos a parcharnos en la pieza mía, vamos a echarnos un bareto. Vamos para la casa tuya, vamos a parcharnos allá y nos das trago en forma.* Parcharnos es como quien dice aislarnos un rato de todos... Es un concepto que también rompe otro tipo de instituciones y de costumbres, por ejemplo, la del baile. Es un lugar en donde propiamente no hay nada público. Por ejemplo, nosotros aquí no podemos hacer lo que queramos, en un baile tampoco podemos hacer lo que queramos. El parche es un lugar donde hacemos lo que nos dé la gana y en el fondo hacer lo que uno quiera es una forma de drogarse.

**MRS:** Sí, el parche también es un lugar de complicidades, pero mi pregunta es desde el punto de vista del género y el afecto: ¿Si (el parche) es un lugar en el que uno puede hacer lo que se le dé la gana, pueden tocarse los muchachos entre sí? Entre los hombres no está bien visto tocarse, pero en el parche, en el *soye*, en la *traba*, uno se toca, se revuelca, a veces se da de golpes, pero a pesar de ello hay más afectividad que violencia.

**VG:** Sí hay más afectividad que violencia. El parche también es una forma que tienen estos muchachos para salir de lo público. Por ejemplo, aquí no estamos en un parche. El hecho que no estemos en un parche obliga a que yo esté pendiente de ustedes. Si yo estuviera en un parche saben cómo estaría en este momento. Estaría así [Víctor se mueve con la silla para atrás], hablaría con ustedes, pero estaría mirando otra cosa. Estaría haciendo todo al mismo tiempo. Estaría escribiendo algo por aquí. Estaría escribiendo un poema, pero hablando con ustedes, escuchándolos. “*Ah sí, ah claro. Ajá!*”, y luego pongo aquí una rosa. Estoy haciendo cosas simultáneas. Es un lugar en donde yo tengo intimidad propia, no como en un baile. Yo no puedo ir a una fiesta, sea de mi familia o de una novia, y andar por allí todo parchado, pues me votan de la casa. El parche es un espacio de libertad. Por ejemplo, en un parche podemos estar hablando los dos, pero yo estoy hablando con él simultáneamente. Estamos haciendo tres cosas al mismo



tiempo. Es algo tan raro, como si estuviéramos soñando... en parte porque lo produce la marihuana. Uno en la marihuana está distraído, está concentrado en distraerse, como decía Carlos Mayolo. Esto es muy bueno, a mí sinceramente me gustan mucho los parches.

**LH:** ¿Qué diferencias existen en los parches de tus películas *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*? ¿Crees que los niños tenían un parche distinto al de los adolescentes?

**VG:** La verdad es que esos niños [de *La vendedora*] eran muy hiperactivos, casi no lograban permanecer en un parche. Sí podían estar en un parche, trataban de estar en un parche, pero de pronto se iban y volvían. Todo el tiempo estaban en movimiento. Los niños son mucho más hiperactivos, casi no están en el parche aunque sí lo hacen, pero lo hacen en las zonas oscuras de los parques. Son parches muy móviles en lugares en donde de pronto alguien está, pero casi nadie está todo el tiempo.

**MRS:** En términos de tiempo, el parche rompe una rutina, cambia la manera como se percibe el tiempo. Eso se logra a través de la ensoñación, de la droga.

**VG:** Es un lugar de ensoñación en donde estás relacionado en el nivel de la conciencia, pero también estás en tu viaje de ensoñación por la marihuana. Entonces estás en varias partes al mismo tiempo, es muy chévere. En la oficina, yo y los que andan conmigo, cuando trabajo en las películas, siempre estamos parchados. Por ejemplo estoy escribiendo en el computador y digo “*Vení y conversemos tal cosa*”. Hay momentos en que tengo cuatro conversaciones al tiempo y es muy posible que nadie se esté escuchando.

**LH:** ¿El cine es un parche? ¿Hay posibilidades para crear un parche en el cine?

**VG:** Cuando uno ve una película en parche uno la ve discontinuamente. Se ve a pedazos, uno se va, se levanta. No se respeta el texto como unidad. En cambio, cuando trabajas en cine parchado es muy bueno porque es una cosa intermitente: te concentras, te desconcentras, te

concentras y te desconcentras. Es muy bueno porque es algo como muy íntimo, muy parecido a la ensoñación. Es una forma en donde uno puede tener la libertad y para ello no necesariamente tienes que participar en una conversación. [Por ejemplo] si me voy a hacer una visita a la casa de alguien, yo no me puedo parchar.

**MRS:** Con permiso te puedes parchar.

**VG:** Pero para qué voy a estar conversando con esa persona o para qué voy a su casa. En cambio, si nos parchamos en tu casa es posible que la noche del parche no hablemos en toda la noche. Que te pongas a leer un libro, a mandarnos un email, mientras estoy a lado tuyo. Aunque no hablemos, estamos en una comunión que muchas veces no pasa por las palabras. Me parece tan bueno eso. Nadie te dice si estás bien, si estás mal, nadie te está mirando. Realmente es un lugar en donde hay privacidad aunque estés en público. O sea es una privacidad en lo público y eso es genial. Estás en lo público porque estás con otras personas, pero estás parchado. Esto ha existido toda la vida.

**MRS:** Pero se necesitan unas condiciones particulares. Por ejemplo, en el parche de los jóvenes de *Rodrigo D*, se necesita *bareta* y alcohol porque así se abre el espectro sensorial. Con los niños se da con el pegante (a otro nivel). Existe el parche con coca o con un *casadito* (marihuana y cocaína en un cigarro), te pregunto esto por aquello de las velocidades.

**VG:** Claro, con todo existe un parche, porque todas esas drogas o te ponen a hablar o hablar contigo mismo o te cortan el diálogo o te ensimisman. Nadie te va a exigir que te comportes de cierta manera. Eso es lo que me gusta a mí. Nadie te dice: “*Hombre tenés que ser simpático, tenés que hacerme reír, tenés que contestarme, tenés que mirarme*”, no, nada.

**MRS:** Es un espacio de extrema libertad.

**VG:** Me gusta eso. Esos muchachos sabían que habían nacido sin subjetividad, sin libertad...

**LH:** ¿Cómo es la comunicación con los otros en los espacios de extrema libertad?

**VG:** Uno se comunica unas veces y otras no. Simplemente se está juntos y cuando uno está parchado nunca se olvida de eso. Por ejemplo, cuando uno está parchado con las otras personas [amigos] existe una comunicación, una comunidad, de cosas tácitas. Es muy posible que nunca conversemos con la otra persona, pero el hecho es estar juntos, de acompañarse más allá de cualquier prejuicio, eso es muy importante porque uno nunca olvida eso. En cambio, si estoy en tal baile con una persona, puede que me olvide del todo; pero si estoy parchado nunca me olvido porque estamos juntos en una enorme soledad, acompañándonos en una enorme soledad. El parche también tiene su lado de exclusión, porque uno está excluido y hay una especie de conciencia de la exclusión que te hermana, que te iguala. Un espacio de iguales, donde no hay ningún profesor que dé cátedra. Ni esta aquél que dice cosas chistosas en todo momento, ni ese otro que llama la atención a cada rato, no. La gente se eclipsa, se apaga, se prende, se apaga, se eclipsa. Está allí sin estar, es maravilloso.

**MRS:** ¿Es entonces un espacio asexual, masculino? porque en el momento en que metes una mujer hay una nota disonante en el rollo...

**VG:** No también se pueden parchar las mujeres.

**MRS:** Claro, pero hay problemas. Es un espacio de afectos entre iguales, las mujeres lo conocen, lo experimentan, en los hombres hay imperativos culturales. De hecho, eso se ve en *Sumas y Restas* cuando los amigos necesitan que sus mujeres salgan para seguir parchados.

**VG:** Cuando tiene el novio allí no importa. Uno se puede enamorar de una pelada, pero no necesariamente se va a eso.

**MRS:** El parche es como una logia.

**VG:** Sí es una logia

**MRS:** Y cómo ves la logia, una logia que tiende a convertirse en un espacio de gobierno, de autogobierno.

**VG:** Hay una cosa en el parche en la que todos somos iguales en algo. ¿En qué? En necesitar algo. ¿Qué? La droga. Eso es muy bueno porque eso te iguala porque un niño de quince años necesita la droga como yo que tengo cincuenta. Eso nos iguala tanto. En el parche no somos ni unos chéveres ni unos autónomos, ni unos sobrados que no necesitamos nada, no. Somos personas que necesitamos algo. ¿Qué necesitamos? Necesitamos la droga. Eso es lo que se llama una comunión porque uno necesita algo, es un pacto distinto que se hace con amor. Es un pacto hermoso.

**LH:** Ayer justamente nos contaste que la conexión con los “actores” de *Rodrigo D* se dio fumando marihuana. ¿Cómo fue el pacto con los adolescentes, luego con las niñas de *La vendedora* y con los *ex-traquetos* de *Sumas* a través del parche?

**MRS:** En *Sumas* y *restas* uno los ve. Al patrón, al arquitecto, ellos se parchan en el embale, pero el arquitecto le falla al patrón. Entonces ya no hay parche que valga. Pero sí hay un contrato social, en el parche se genera una lealtad profunda, tiene que haber algo.

**VG:** Es lo que te digo, el hecho de que ambos están necesitados de droga. Uno muestra esa fragilidad. La necesidad de droga es una necesidad. Cada quien la necesita para algo distinto, pero la necesita ya sea para estar feliz, para desaburrirse, para buscar ideas, para leer, para escribir, para estar con amigos, para romper la soledad, para romper la timidez. Eso está por encima de todo. Somos personas necesitadas de algo. En el día nadie necesita de uno, te excluyen, no te ven, no te necesitan o simplemente te rechazan. El parche, la droga, te iguala. No

es que la gente ame a la droga o no, todos la necesitan. La droga es una metáfora de que necesitamos algo. ¿Qué necesitamos? Necesitamos un contacto con lo sagrado, con la vida, con otros, eso es lo que necesitamos. Como no existe, entonces lo buscamos en la droga. Yo soy consciente que lo busco así, no sé si los otros lo buscan así, pero claro que son conscientes. De alguna manera u otra, la están buscando. Necesitamos un contacto sagrado, con la vida, más que una amistad, más que la plata. Ojalá hubiera aquí un altar para estar todos hablando con Dios, con una deidad que como no existe por lo menos nos queda la idea de buscarlo.

**MRS:** ¿Entonces el parche se puede volver un territorio, como un país? ¿Si todos los colombianos se parchan se acaba la violencia?

**VG:** Es una metáfora de unas búsquedas que deberían hacerse. Son metáforas, pues. El parche en sí mismo no logra las cosas. Uno en la vida tiene que trabajar, no se puede vivir parchado. Vivir parchado es una metáfora de un pacto que uno hace como una armonía, como una búsqueda de igualdad. Pero uno tiene que seguir viviendo la vida normal, la vida diurna, la vida sobria; pero es bueno saber que a ciertas horas uno se puede parchar y así se iguala más allá de que pensemos lo mismo, de que nos caigamos bien, de que seamos de la misma clase, del mismo barrio, que tengamos la misma hermana, la misma novia. Sinceramente estamos buscando un fuego sagrado. Estamos buscando una llama sagrada.

**LH:** ¿Tus películas son un parche para nosotros?

**VG:** ¡Claro! En este sentido son un parche, son un parche para los que las hicimos. Todos buscando algo, la misma cosa, una llama sagrada. Los parches son una cosa de humanidad total, donde no importa quién eres ni nada. Un amor, una humanidad, una solidaridad, simplemente sin verte, sin preguntarte quién eres ni nada.

**MRS:** Si lo ves fríamente, racionalmente, desde la mirada de un documentalista o de un antropólogo, el parche es ese ritual que se perdió en este espacio de la modernidad.

**VG:** Sí, desde un espacio en el que no hay nada sagrado. Por eso, uno tiene que decir: *por lo menos este momento es sagrado, por lo menos está amistad es sagrada, por lo menos esta convivencia, este estar juntos, es sagrado.*

**LH:** Son espacios liberados.

**VG:** Son espacios liberados de cualquier presión, de cualquier prejuicio o prisión.

**MRS:** Pero también son espacios normados, tienen sus normativas propias. Uno se tiene que meter un *bareto* o tiene que tomarse unos tragos para entrar en ese espacio. Es una forma de conocimiento diferente, si quieres relajada; una forma de conocer, de conocernos en un espacio de comunión, de afectividad, que no se logra en la vida cotidiana y menos cuando faltan tantas cosas. En el caso de los muchachos de tus películas como no hay pasado, no hay futuro, por lo menos tienen un espacio de presente que es suyo y que no es el veloz de la vida criminal, es un espacio que necesariamente se detiene en el tiempo, es como un corto circuito en el flujo continuo de imágenes.

**VG:** En el día, ellos corren todo el tiempo, pero ahí se calman. Igual, uno que en el día anda como desesperado queriendo hacer algo, también se clama. Es un espacio raro, un espacio sufrido, un poco asocial. Es básicamente otra sociedad.

**MRS:** ¿Puede uno parcharse con la mamá, con el papá?

**VG:** Tendrían que perder ellos la jerarquía porque lo lindo es que en el parche todo mundo pierde la jerarquía, hasta el patrón. Allí no hay patrón.

**LH:** ¿Se presentó el problema de la jerarquía en tus películas?

**VG:** No, se perdió. Todos éramos amigos, nadie tenía la verdad. Todo éramos amigos, todos éramos frágiles, todos necesitábamos unos de otros.

El director recuerda que durante el rodaje de *Rodrigo D*, “todo era como un escalofrío, era una cuestión fantasmal, ellos se fueron muriendo de verdad... Era esa precariedad que acumulada, que sumada semana tras semana producía una anestesia.... Ya ni lloraban por sus amigos muertos, no entendíamos bien lo que estaba pasando, pero ellos si lo entendían, lo entendían todo. Nos trataban de contar de esa inmensa tragedia en la que aun vivimos....”

Con esto llegamos al final de nuestra entrevista, pero quisiéramos que esta conversación no termine. Nuestro deseo, quizás utopía, es que a partir de diálogos como éste construyamos un diálogo un *parche* entre todos, gracias al cual seamos capaces de establecer espacios de encuentro y convivencia, tan necesarios en el mundo contemporáneo. Quisiéramos que este diálogo toque aquellas zonas sensibles de nuestro ser, que haga explícito nuestra fragilidad y necesidad de los demás. En vez de aislarnos, de hacernos seres competitivos, aspiramos construir una conversación sin una obtener una conclusión porque el objetivo es que nos transformemos en personas solidarias y que aprendamos a respetar nuestras las diferencias. Para nosotros el diálogo con Víctor Gaviria ha sido muy enriquecedor. Hemos compartido, aprendido que experiencias generalmente marginadas y criminalizadas, como la intoxicación de la droga o la ebriedad, pueden constituirse en una nueva epistemología y sobretodo en lugares de experiencia compartida a los que debemos volver para llenar nuestras vidas de sentido. Por todo lo dicho, estamos convencidos que este tipo de conversaciones más que un final implica el inicio de diálogos más amplios que buscan interrumpir (calmar) el ritmo frenético del consumismo contemporáneo, el cual ha hecho de la muerte y la exclusión los fundamentos de su proceder.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía Primaria/Películas

*Addiction, New Knowledge, New Treatments, New Hope*, USA, HBO, 2007.

Boyle, Danny, *Trainspotting*, 1996.

Buñuel, Luis, *Los olvidados*, México, 1950.

Gaviria, Víctor, *Rodrigo D: No futuro*, Colombia, 1989,

\_\_\_\_\_, *La vendedora de Rosas*, Colombia, 1998.

\_\_\_\_\_, *Sumas y Restas*, Colombia, 2004.

Goggel, Erwin, Santiago Navarro y Víctor Gaviria, *Cómo poner a actuar pájaros*, Colombia, 1999.

Mayolo, Carlos y Luis Ospina, *Agarrando Pueblo*, Colombia, 1977.

Sanjinés, Jorge, *La sangre del cóndor*, Bolivia, 1969

### Bibliografía Secundaria

Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz, Archivo y testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2002.

\_\_\_\_\_, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 2003.

\_\_\_\_\_, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003

\_\_\_\_\_, *Estado de excepción. Homo sacer II, I*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.

Aguirre, Juan Bautista, “Carta a Lizardo, persuadiéndole que todo lo nacido muere dos veces para acertar a morir una”, *Letras de la audiencia de Quito período jesuítico*, selección, prólogo y cronología de Hernán Rodríguez Castelo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.



Agustín, José, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México D. F., Grijalbo, 1986.

Arenas, Fernando, “Víctor Gaviria en *flashback*” *Kinetoscopio*, 26, Vol. 5, Medellín, 1994.

Arendt, Hannah, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2001.

Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

\_\_\_\_\_, “Five Thesis on Torture”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 10, No. 3, 2001.

\_\_\_\_\_, *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

Badiou, Alain “Ensayo sobre el mal”, *Batallas Éticas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995.

Balderston, Daniel, Mike Gonzalez and Ana M. López (eds.), *Encyclopedia of contemporary Latin American and Caribbean cultures*, New York, Routledge, 2000.

barcelombia, Víctor Gaviria, 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=o85R4GGiN04>

Benjamin, Walter, “La facultad mimética”, *Ensayos Escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967.

\_\_\_\_\_, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

\_\_\_\_\_, “Experiencia y pobreza”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

\_\_\_\_\_, *Haschisch*, Madrid, Taurus, 1974.

\_\_\_\_\_, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991.

\_\_\_\_\_, “El Surrealismo”, *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, Madrid Taurus, 1991.

\_\_\_\_\_, “París, capital del siglo XIX”, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid Taurus, 1991.

\_\_\_\_\_, “El autor como productor”, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Madrid Taurus, 1998.

\_\_\_\_\_, “El narrador”, *Para una Crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998.

\_\_\_\_\_, “Para una Crítica de la violencia”, *Para una Crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998.

\_\_\_\_\_, Sobre algunos temas de Baudelaire, Buenos Aires, Editorial Leviatán, Colección El Hilo de Ariadna, 1999.

\_\_\_\_\_, *The Arcades Project*, Cambridge MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

\_\_\_\_\_, “Capitalism as Religion”, Marcus Bullock and Michael W. Jennings eds., *Selected Writings, Volume 1, 1913-1926*, Harvard University Press, 2004.

\_\_\_\_\_, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción de Bolívar Echeverría, México D.F., Ed. Contrahistorias 2005.

Beverley, John, *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

\_\_\_\_\_, *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*, Los Teques (Venezuela), Fondo Editorial A.L.E.M., 1997.

\_\_\_\_\_, “Los últimos serán los primeros”: Notas sobre el cine de Gaviria”, Duno-Gottberg, Luis coord., *Imagen y subalternidad, el cine de Víctor Gaviria*, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003.

\_\_\_\_\_, *Subalternidad y representación: Debates en teoría cultural*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

\_\_\_\_\_, *Testimonio: On the Politics of Truth*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2004.

\_\_\_\_\_, “El giro conservador en la crítica literaria y cultural latinoamericana”, *Papel máquina. Revista de cultura*, Año 1, Vol. 1, Santiago de Chile, 2008.

Beverley, John y Hugo Achúgar, *La voz del otro*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002.

Boon, Marcus, “Introductory essay”, Walter Benjamin, *On hashish*, translated by Howard Eiland and others, Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

Bosteels, Bruno, “The Ethical Superstition”, Erin Graff-Zivin ed., *The Ethics of Latin American Literary Criticism: Reading Otherwise*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

Bruzual, Alejandro, “El espectador asesinado. La incomunicación como estrategia discursiva”, Duno-Gottberg, Luis coord., *Imagen y subalternidad, el cine de Víctor Gaviria*, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003.

Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*,

Cambridge MA, MIT Press, 1991.

Butler, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2006.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1999.

Carlin, John, “La prisión de Leidy Tabares”, *El tiempo*, Bogotá, 11 de abril de 2004.

Castells, Manuel, *La era de la Información, economía, sociedad y cultura*, Vol. 1 *La sociedad red*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_, *La era de la Información, economía, sociedad y cultura*, Vol. 2 *El poder de la identidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *La era de la Información, economía, sociedad y cultura*, Vol. 3 *Fin de milenio*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Chatterjee, Partha, *The Politics of the Governed, Reflections of Popular Politics in most of the World*, New York, Columbia University Press, 2004.

Cherniavski, Eva, “The Romance of the Subaltern in the Twilight of Citizenship”, *The Global South Journal*, Vol. 1, Num. 1, Bloomington IN, Indiana University Press, 2007.

Cortés, Fernando, “Víctor Gaviria por Víctor Gaviria” [entrevista]. <http://www.revistanumero.com/18victor.htm>.

Cuesta Abad, José M., *Juegos del duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada Editores, 2004.

Davis, Mike, “Urbanization of Empire: Megacities and the Laws of Chaos”, *Social Text* 81, 22:4, Winter 2004.

\_\_\_\_\_, “Planets of Slums”, *New Left Review*, 26, London, March-April, 2004

DeGrandpre, Richard, *The Cult of Pharmacology: How America became the World's most Troubled Drug Culture*, Durham, Duke University Press, 2006.

Deleuze, Gilles, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2000.

Derrida, Jacques, “Los fundamentos místicos de la autoridad”, *Fuerza de ley*, Madrid, Tecnos, 1997, Edición digital de Derrida en castellano, [http://www.jacquesderida.com.ar/textos/derecho\\_justicia.htm](http://www.jacquesderida.com.ar/textos/derecho_justicia.htm).

\_\_\_\_\_, “El nombre de pila de Walter Benjamin”, *Fuerza de ley*, Madrid, Tecnos, 1997, Edición digital de Derrida en castellano, [http://www.jacquesderida.com.ar/textos/walter\\_benjamin.htm](http://www.jacquesderida.com.ar/textos/walter_benjamin.htm).

Dirlik, Arif, “Global South: Predicament and Promise”, *The Global South Journal*, Bloomington-IN, Vol. 1, Num. 1, Indiana University Press, 2007.

Duchesne Winter, Juan, *Ciudadano insano y otros ensayos bestiales sobre cultura y literatura contemporáneas*, San Juan, Ediciones Callejón, 2001.

\_\_\_\_\_, *Fugas incomunistas. Ensayos*. San Juan, Puerto Rico Ediciones Vértigo, 2005.

\_\_\_\_\_, *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*, La Paz, Plural Editores, 2009.

Duno-Gottberg, Luis, “Introducción. Gaviria y la huella de lo real”, Luis Duno-Gottberg coord., *Imagen y subalternidad, el cine de Víctor Gaviria*, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003.

Duno-Gottberg, Luis y Forrest Hylton, “Huellas de lo real. Testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 223, Abril-Junio 2008.

Echeverría, Bolívar, “Introducción, Benjamin, la condición judía y la política”, *La mirada del ángel, sobre el concepto de la historia en Walter Benjamin*, México D.F., Editorial Era, 2005.

\_\_\_\_\_, “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, *La mirada del ángel, sobre el concepto de la historia en Walter Benjamin*, México D.F., Editorial Era, 2005.

Eiland, Howard, “Introduction”, Walter Benjamin, *On Hashish*, Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

Evans, Fred, *The Multivoiced Body: Society and Communication in the Age of Diversity*, New York, Columbia University Press, 2008.

\_\_\_\_\_, “La sociedad de todas las voces. Los zapatistas, Bajtín y los derechos humanos”, *Revista Académica Alteridad, Revista de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación*, No. 5, Quito, Universidad Politécnica Salesiana, 2008.

Forster, Ricardo, *Walter Benjamin y el problema del mal*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2003.

Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar, el nacimiento de la prisión*, México D.F., Siglo XXI, 1984.

\_\_\_\_\_, *Dream, Imagination, and Existence*, translated by Forrest Williams and Jacob Needleman, edited by Keith Hoeller Seattle-WA, *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, 1986.

\_\_\_\_\_, *Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber*, México D.F., Siglo XXI, 1989.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 2000.

Gaviria, Víctor, *El pelaíto que no duro nada, el conflicto social de Rodrigo D No futuro a través de la dramática historia de sus jóvenes actores*, Bogotá, Planeta, 1991.

\_\_\_\_\_, “Del documental y sus habitantes”, *Kinetoscopio*, 26, Vol. 5, Medellín, 1994.

\_\_\_\_\_, “Esa gran mentira, que existe”, *Kinetoscopio*, 26, Vol. 5, Medellín, 1994.

\_\_\_\_\_, “Los días de la noche”, *Kinetoscopio*, 45, Vol. 9, Medellín, 1994.

Gómez, Antonio, “Traducciones de Medellín, *Rodrigo D. No futuro y La Virgen de los sicarios*”, Luis Duno-Gottberg coord., *Imagen y subalternidad, el cine de Víctor Gaviria*, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003.

Gómez, Santiago Andrés, “Los pulmones limpios”, *Kinetoscopio*, 26, Vol. 5, Medellín, 1994.

Harvey, David, *A brief history of neoliberalism*, New York, Oxford University Press, 2005.

Hayes, Charles ed., *Tripping, an anthology of true-life psychedelic adventures*, Penguin Compass, 2000.

Herlinghaus, Hermann, “Desafiar a Walter Benjamin desde América Latina. De la violencia del discurso a unas terribles ambivalencias de la narración”, Mabel Moraña ed., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña ed., Pittsburgh, PA, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.

\_\_\_\_\_, *Renarración y descentramiento, mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main-Vervuert, 2004.

\_\_\_\_\_, “Narcocorridos: An Ethical Reading of Musical Diegesis”, *TRANS Revista Transcultural de Música, Transcultural Music Review*, 10, Barcelona, Sociedad de Etnomusicología, Diciembre 2006.

\_\_\_\_\_, “La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela *La Virgen de los sicarios*”, *Nómadas*, No. 25, Bogotá, Universidad Central, Octubre 2006.

\_\_\_\_\_, *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, New York, Palgrave Macmillan, New Directions in Latino American Culture, 2008.

Herrera, Lizardo y Miguel Rojas-Sotelo, “¿Parcho, parchas, parchamos? Espacios de encuentro, resistencia y libertad. Una conversación con Felipe Aljure y Víctor Gaviria”, *Osa Mayor, número 19*, Graduate Student Review, Pittsburgh, Department of Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, 2008.

\_\_\_\_\_, “Violencia urbana, espacios de resistencia, espacios liberados: un diálogo sobre cine y parches con Víctor Gaviria”, (ver apéndice).

Hylton, Forrest, “*Rodrigo D. No Futuro* y la política (trans)cultural de la desesperación”, Luis

Duno-Gottberg coord., *Imagen y subalternidad, el cine de Víctor Gaviria*, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003.

Hopenhayn, Martín, “Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana”, Mabel Moraña ed., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña ed., Pittsburgh, PA, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.

\_\_\_\_\_, *América Latina, desigual y descentrada*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005.

Jameson, Fredric, “La política de la utopía”, *New Left Review*, 25, London, Enero-Febrero, 2004.

Jáuregui, Carlos, “Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria”, en Mabel Moraña ed., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña ed., Pittsburgh, PA, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.

Jáuregui, Carlos y Juana Suárez, “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en Rodrigo D, No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002.

Kantaris, Geoffrey, “Periferias de la globalización: La disfasia temporal en *La vendedora de rosas*”, Luis Duno-Gottberg coord., *Imagen y subalternidad, el cine de Víctor Gaviria*, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003.

\_\_\_\_\_, “El cine urbano y la tercera violencia en Colombia”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 223, Abril-Junio 2008.

Khan, Omar, “Desde la ‘pornomiseria’ hasta los circuitos comerciales”, *El País*, Madrid, 24 de noviembre del 2007.

León, Christian, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Abya-Yala-Corporación Editora Nacional, 2005.

Levinas, Emmanuel, “Philosophy and the Idea of Infinite”, Adriaan Peperzak, *To the Other: An Introduction to the philosophy of Emmanuel Levinas*, West Lafayette-IN: Purdue University Press, 1993.

Lopez, Alfred, “Introduction: The (Post)Global South”, *The Global South Journal*, Vol. 1, Num. 1, Bloomington-IN, Indiana University Press, 2007.

Martín-Barbero, Jesús, *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.

\_\_\_\_\_, “Nuevas visibilidades políticas de la ciudad y visualidades narrativas de la violencia”, *Revista de Crítica Cultural*, 33, Santiago de Chile, Junio 2006.

Mora, Orlando, “Víctor Gaviria el poder de las imágenes”, *Colombia, país invitado de honor*, 24

Festival de Cine en Guadalajara, Guadalajara, 2009.

Moraña, Mabel, "The Boom of the Subaltern", Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo ed., *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham-London, Duke University Press, 2004

Moreiras, Alberto, "The Aura of Testimonio", Georg M. Gugelberger ed., *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996.

Muñetón Vasco, Darío, "Consagración del tiempo", *Kinetoscopio*, 47, Vol. 9, Medellín, 1998.

Murillo, Susana y otros, "Buenos Aires entre el miedo a las epidemias y la angustia frente al riesgo", Jorge Próspero Roze- Susana Murillo- Ana Núñez (comp.), *Nuevas identidades urbanas en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Espacio, 2005.

Nancy, Jean Luc, *La comunidad inoperante*, Manuel Garrido Wainer trad., Santiago de Chile, 2000. Edición digital disponible en [www.jacques-derrida.com.ar](http://www.jacques-derrida.com.ar).

Osorio, Ana María, "Rodrigo D. No futuro de Víctor Gaviria, una película que todavía no se lee en Medellín", *Kinetoscopio*, 26, Vol. 5, Medellín, 1994.

Osorio, Oswaldo, "El actor natural siempre lleva su vida auestas", *Kinetoscopio*, 80, Vol.17, Medellín, Diciembre 2007-Febrero 2008.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

\_\_\_\_\_, *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, 1994.

Ramos, Julio, "Coreografía del terror: la justicia estética de Sebastião Salgado", Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski eds., *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza, 2003.

\_\_\_\_\_, "¿Qué Hacer? (Índice personal de **condiciones mínimas** para un **saber nudo**)", *Revista de Crítica Cultural*, 34, Santiago de Chile, diciembre 2006.

\_\_\_\_\_, "Ficciones del sujeto moderno: un diálogo improbable entre Walter Benjamin y Fernando Pessoa", charla en la Universidad de Pittsburgh, 2007, (inédito).

Riaño Alcalá, Pilar, *Jóvenes, memoria y violencia. Una antropología de la memoria y el olvido*, Medellín, Instituto Colombiano de Antropología e Historia- Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

Ruffinelli, Jorge, *Víctor Gaviria, los márgenes al centro*, Madrid, Casa de América-Turner Publicaciones S.L, 2004.

Salazar J, Alonso, *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*, Medellín, Corporación Región, Bogotá, CINEP, 1990.

\_\_\_\_\_, *Drogas y narcotráfico en Colombia*, Bogotá, Colombia, Planeta, 2001.

Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Smith, Murray, *Trainspotting*, London, British Film Institute, 2002.

Spivak, Gayatri Chakravorty, “Puede el subalterno hablar”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39, Bogotá, 2003.

\_\_\_\_\_, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.

Stam, Robert, “Beyond Third Cinema. The Aesthetics of Hybridity”, *Rethinking Third Cinema*, edited by Anthony R. Guneratne and Wimal Dissanayake, New York, Routledge, 2003.

Stevens, Jay, *LSD and the American Dream, Storming Heaven*, New York, Grove Press, 1987.

Suárez, Juana, “Los estragos de la euforia: Dinámicas urbanas en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y Sumas y restas*”, Luis Duno-Gottberg coord., *Imagen y subalternidad, el cine de Víctor Gaviria*, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2003.

Taussig, Michael, *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje, un estudio sobre el terror y la curación*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2002.

\_\_\_\_\_, *Walter Benjamin's grave*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

\_\_\_\_\_, “Las ciudades del yagé”, Mido Editores, set-nov, 2007.

Vallejo, Fernando, *La virgen de los sicarios*, Bogotá, Editorial Santillana, 1994.

Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1994.